STUDI DANTESCHI

DIRETTI DA MICHELE BARBI

VOLUME OTTAVO

IN FIRENZE, G. C. SANSONI, EDITORE – MCMXXIV.

STUDI DANTESCHI

STUDI DANTESCHI

DIRETTI DA MICHELE BARBI

VOLUME OTTAVO ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

IN FIRENZE, G. C. SANSONI, EDITORE - MCMXXIV.

STUDI SUL TESTO DELLA « DIVINA COMMEDIA »

I. - Per la tradizione diplomatica

Nelle poche pagine premesse all'edizione della *Divina Commedia* che è recentemente uscita per i tipi dello Zanichelli [1], ho fatto noti i risultati raggiunti in un primo tentativo di classificazione dei manoscritti che ci conservano il Poema e i criteri da me seguiti nel fermarne criticamente il testo. Adempio ora all'obbligo ivi contratto verso il pubblico degli studiosi di documentare, parzialmente rettificando col sussidio di più minuziose indagini, quanto ho affermato in forma necessariamente categorica e compendiosa.

Sia o no possibile costituire un compiuto albero genealogico di tutti i manoscritti della *Divina Commedia,* è certo che per cogliere nella sua particolare ed essenziale concretezza tale penoso e difficile problema, il primo avviamento deve venire dalla identificazione delle famiglie e dei gruppi principali attraverso i quali si svolse in linea genetica la tradizione manoscritta. Questo preciso compito che la Società Dantesca Italiana si propose più di trent'anni sono col suo canone dei quattrocento passi critici opportunamente

[1] DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*. Testo critico a cura di MARIO CASELLA, Bologna, [1924], pp. IX-XVII. A questa edizione si riferiscono citazioni e rimandi.

scelti da Michele Barbi per le tre cantiche del Poema, viene ripreso nella presente nota che non ha, e non potrebbe avere, carattere definitivo, volta soltanto a segnare una sosta di orientamento per le ricerche future.

L'esame dei manoscritti fiorentini, che sommariamente si estese a quelli studiati dal Witte [1], dal Mussafia [2], dal Moore [3], da G. Vandelli e A. Fiammazzo [4], m'ha portato ad accertare – e la via m'era magistralmente spianata da Michele Barbi [5] – le due famiglie α e β, varie di derivati; poichè β strabocchevolmente numerosa comprende la quasi totalità dei codici danteschi che ci rimangono e che, con varianti più o meno notevoli e di carattere secondario e terziario, costituiscono la così detta lezione volgata. Appartiene ad α il Trivulziano 1080 scritto da Francesco di ser Nardo nel 1337, derivato da un codice del '30 [6], in cui i caratteri particolari alla famiglia vennero parzialmente eliminati e sconvolti con l'accolta di lezioni scelte da codici della famiglia β e con l'intrusione di varianti congetturali o arbitrarie di minima propagazione. A ristabilire criticamente α ci soccorre per altro il Laurenziano di Santa Croce XXVI sin. 1, esemplato da Filippo Villani, secondo la le-

---

[1] Cfr. la prefazione alla sua *editio maior*, Berlino, 1862, p. LXXIV sgg.

[2] *Sul testo della Divina Commedia*, I. – *I codici di Vienna e di Stoccarda*, Vienna, 1865 (Estr. dai ' Rendiconti della i. e r. Accademia delle scienze ', Classe filosofico-storica, XLIV, p. 141 sgg.).

[3] *Contributions to the textual criticism of the ' Divina Commedia '*, Cambridge, 1889.

[4] *I codici veneziani della Divina Commedia*, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, 1ª Serie, Firenze, 1899, n. 15.

[5] *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., IV, p. 137 sgg.

[6] G. VANDELLI, *Il più antico testo critico della Divina Commedia*, in *Studi danteschi* dir. da M. Barbi, V, p. 41 sgg.

zione originaria che quasi sempre è possibile ritrovare e talora congetturare con sicurezza sotto le varianti che mani posteriori introdussero nel testo, servendosi di uno o più manoscritti della famiglia β. Anzi possiamo già dire, poichè si tratta di conclusioni che premettiamo per necessità di chiarezza espositiva, che il manoscritto principale su cui fu eseguito il riscontro per la correzione su rasura o per la variante in margine – e talvolta quest' ultima non è che la lezione primitiva segnata in corrispondenza alla nuova lezione introdotta – è uno di quelli da iscriversi al gruppo Vaticano, un manoscritto strettamente affine al Vaticano 3199. Il Witte ponendo il codice Villani a fondamento della sua edizione ha mostrato felice intuito, poichè i caratteri delle due famiglie α e β genialmente vi si armonizzano e la lezione che ne risulta molto spesso risponde alle esigenze di una critica avveduta e sagace.

Alla famiglia β, i cui limiti nella molteplicità dei derivati presentemente mi sfuggono, s' ascrivono due importanti gruppi che, per usare una denominazione trasparente e comprensiva, chiameremo rispettivamente gruppo dei Cento e gruppo Vaticano. Il primo gruppo è il caratteristico rappresentante di quel complesso di codici toscani che, a mezzo il secolo XIV, si prolificò e rapidamente si diffuse da Firenze. Gli errori materiali e tipici di lezione e i non rari legamenti di parole senza senso che gli sono comuni nella comune uniformità della copia – poco importano le divergenze individuali su punti secondari che non escono dall' orbita della famiglia – ci assicurano sul carattere meccanico della loro riproduzione e ci spiegano la permanenza di quei caratteri arcaici di lingua, che i copisti posteriori hanno

a poco a poco inconsciamente eliminato. Dal gruppo dei Cento, attraverso a incerte alternanze di lezioni che non consentono di segnare una linea di distacco nettamente decisa se non negli ultimi canti del *Purgatorio* e del *Paradiso*, si diparte una sezione che, dal fondo principale a cui appartengono i manoscritti che meglio ne conservano il tipo, continueremo a dire Strozziana [1].

Come rappresentante del gruppo dei Cento mi servo del Landiano del 1336, quale possiamo rintracciare e ricostituire sotto le numerosissime mutazioni e correzioni che una mano contemporanea – se non forse la stessa mano che lo aveva esemplato – vi apportò con l'ausilio di un manoscritto affine agli strozziani [2]. Al Landiano associo il Laurenziano XL 12, la prima parte del Laurenziano XL 15, cioè sino al sesto canto del Paradiso dove comincia una mano diversa e più recente; e ancora, non ostante le numerose lacune, l'Ashburnham 829. Per la sezione strozziana tengo presenti i Laurenziani-Strozziani 149, 150, 151, 152, 153, i Laurenziani XL 14, XL 16, il Laurenziano-Acquisti 86, mutilo dal canto XXVIII del Purgatorio, l'Ashburnham 831 e i Riccardiani 1010 e 1048. A loro accodo il codice Ginori-Venturi, che ci conserva soltanto la terza cantica e che, esemplato a' primordi del secolo XV, è probabilmente un apografo immediato di un manoscritto del 1336 [3].

---

[1] Cfr. per altre considerazioni U. MARCHESINI, *I Danti 'del Cento'*, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, 1ª Serie, nn. 2-3, Firenze, 1890, p. 21 sgg.

[2] Cfr. la prefazione e l'introduzione di G. BERTONI a *Il codice Landiano della 'Divina Commedia'*, Firenze, L. S. Olschki, 1921.

[3] Senza dubbio è in errore F. Pellegrini che accoglie e giustifica il 1336 come data della copia (*Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XXV p. 88 sg.); il che anche paleograficamente è inammissibile.

A fondamento del gruppo Vaticano sta una tradizione molto prossima a quella dei Cento, ma con varianti il cui carattere genuino è attestato dalla famiglia α, senza che ci sia motivo di parlare di contaminazioni. Si tratta di un filone collaterale, che ci offre un testo qua e là intenzionalmente alterato. Riportata talora la lingua alle consuetudini della prosa con più frequente uso del dittongamento in rima, si riforma il verso qualche volta là dove la famiglia risponde con svarioni più o meno gravi, qualche volta in omaggio alla metrica corrente e contro le norme prosodiche dell'endecasillabo dantesco. L'ardita congettura che spenge quel barlume di razionalità insito in ogni errore materiale, si associa alla correzione inopportuna che introduce lezioni arbitrarie, la cui diffusione, già largamente documentata nei manoscritti della fine del secolo XIV, è dovuta soprattutto al loro carattere logico e grammaticale. Come rappresentanti del gruppo mi valgo del Vaticano 3199, secondo gli spogli del Witte - manoscritto *B* fra i quattro scelti a fondamento del suo testo -, dei Riccardiani 1012 e 1035, quest'ultimo di mano del Boccaccio; ma in genere mi affido alla serie di varianti che il Moore ha fissato come tipiche del gruppo nella seconda appendice de' suoi preziosi Contributi.

Ricostituite criticamente le due famiglie α e β, contrapponiamo le lezioni caratteristiche a ciascuna di esse, omettendo quelle che per ragioni di eufonia, sinonimia e correlazione grammaticale potevano sorgere spontanee sotto la penna dei copisti, l'uno indipendentemente dall'altro. Per ragioni intuitive non si tien calcolo della lezione che nei manoscritti scelti a rappresentare la famiglia o il gruppo

occupò il posto della primitiva sia mediante rasura, sia mediante la trasformazione o l'espunsione delle lettere considerate errate o inutili. Indichiamo con *C* e con *Va* il gruppo dei Cento e quello Vaticano; con *St* la sezione strozziana. Per uniformare le varie lezioni adottiamo la grafia moderna.

INFERNO

		α	β
I	117	Che la seconda	Ch'a la seconda
II	80	men tardi	m'è tardi
III	120	gente	schiera
V	28	parte	luogo
VIII	125	a men secreta	a me in secreta
IX	64	sucide	torbide
	86	Volsimi al mio	E volsimi al
	95	A la qual non può mai	A cui non puote il
X	60	e perchè non è teco	perchè non è ei teco
XII	87	conduce	ci 'nduce
XIII	58	fui – tenne	son – tenni
	81	Domanda	Ma parla
XIV	73	Ma viemmi	Or mi vien
XV	39	caldo	foco
	70	ancor	onor
	101	dimandai	dimando
XVI	34	Questi l'orme	Queste l'orme; *Va* Queste orme
XVII	50-51	Or col ceffo or co' pie' quando son morsi O da pulci	Or col ceffo or col pie' quando son morsi Da pulci; *Va* Or co' pie' or col ceffo quando morsi Da pulci son
	96	braccia m'avinse	braccia m'agiunse
	125	girar	gridar
XVIII	81	scaccia	schiaccia

XIX	68	per me	però
XXIII	93	dir chi tu se'	di chi tu se'
XXX	90	avean ben tre	avevan tre
XXXII	128	Così 'l sovran li denti	Così sovra li denti; *Va* Così l'un sovra l'altro i denti
XXXIII	26	lune	lieve; levie; lume

PURGATORIO

I	108	prender lo	prendete il
II	35	l'aere	l'ali
	54	gente	colui
	93	Diss'io: ma te com'è tanta ora tolta	Ma te com'era tanta terra tolta
	107	Memoria o uso	Innamoroso; *Va* Amore e uso
III	50	rotta ruina	rimota, romita via, costa
VI	15	fuggendo	correndo
	111	oscura	sicura
VII	103	Nasuto	Nasetto
VIII	64	a un	a me
	76	assai di lieve si comprende	assai di lei vi (di là vi) si comprende
XII	4	loro	lui
	48	sanza	prima
	94	invito	annunzio
XIII	3	monte	nome
	35	cominciai	domandai
	144	di là per te	di là in parte
	154	perderanno	metteranno
XIV	60	spaventa	sgomenta
	105	vivetter	vivette
	120	di lui	d'essi
XV	49	s'appuntano	saput' hanno
XVI	131	conosco	discerno

XVI	142	fummo	fiume
XVII	55	divino	diritto
	135	buon frutto radice	ben frutto e radice
XVIII	57-58	E de' primi appetibili l'affetto Ch'è solo	Ed è prima appetibile l'effetto Che sono
	62	Innata v'è la virtù	Innata nella virtù
	83	Pietola più che villa	Pietosa più che nulla; *Si* Cortese più che nulla
	85	che la	quella
	106	fervore	favore
XIX	34	Io mossi li occhi e 'l buon Virgilio: Almen tre	Io volsi li occhi al buon maestro (Virgilio) mentre
	35	Voci t'ho messe, dicea	Voci come se dicesse
XXII	58	quello che Cliò	quel che li creò
	105	Che sempre ha le nutrici nostre	Che sempre ha le mitrie nostre; ch'à le mitrie nostre sempre
XXIII	36	d'un'acqua	dunqua; dunque
XXIV	125	no i volle	non v'ebbe; non ebbe
XXVI	7	rovente	dolente
	72	s'attuta	si muta
XXVII	81	lor di posa	lor poggiato
	88	Poco parer potea lì del di fori	Poco pareva lì del dì di fori
XXVIII	34	Coi pie' ristetti e con li occhi	Coi pie' ristretti e con li occhi; Coi pie' e con li occhi ristretti
	123	acquista	aspetta
XXIX	45	mezzo ch'era	mezzo la terra
XXX	15	alleluiando	alleviando
	95	compatire	compartire
XXXI	110	aggiungeranno	aguzzeranno
	123	Or con uno or	Or con altri or
XXXII	102	Roma	torma

XXXIII	33	facci	parli
	46	E sappi	E forse
	77	dentro almen	dentro a te

PARADISO

II	2	avanzar	ascoltar
	141	voi	lui
III	55	spera	sorte
	121	mi disse	parlommi
IV	81	rifuggir nel	ritornar al
V	115	ben creato	bene nato
VI	23	mostrarmi	spirarmi
VII	19	infallibile	ineffabile
VIII	64	testa	fronte; capo
X	112	Entro v'è l'alta mente u' sì	Entro ne l'alta mente un sì
XXII	61	caldo	alto
XXIII	25	ne' plenilunii sereni	ne' pleni lumi e sereni
XXIV	143	mo la mente	nella mente
XXIX	4	che 'l cenit inlibra	che li tiene in libra
	125	altri assai che sono ancor più	altri ancor che sono assai più; *Sì* altri assai che son peggio che
XXX	30	non m'è 'l seguire	nol mi seguirà
	67	ardori	odori
XXXI	142	contenti	attenti; ardenti
XXXIII	22	lacuna	alacuna; alla cuna

L'individualità delle due tradizioni appare ben segnata dalle lezioni trascelte per ciascuna cantica in serie numericamente disuguali, ma nel loro complesso significative. Perchè diventi più probativo il loro carattere discriminatorio, vi si dovranno aggiungere le varianti peculiari ai gruppi della famiglia β. Ma è opportuno porre subito in rilievo

alcune lezioni tipiche che appartano il Trivulziano 1080 non solo dal codice Villani, cui si trova associato, ma anche dai rappresentanti di β, per misurare sino a qual punto la tradizione genuina vi è stata sconvolta.

Senza dubbio si è alquanto esagerato il valore di tale codice [1]. Ragguardevole per l'antichità dell'originale da cui immediatamente discende – risaliamo a un decennio circa dalla morte del Poeta –; ragguardevole per la buona tradizione cui va ascritto – e lo documenta nelle tavole precedenti il confronto istituito con la tradizione parallela –; esso, in compenso di poche buone lezioni che ci ha tramandato, si presenta oltre misura inquinato da manifesti errori e da congetture insostenibili. Certamente è il più antico testo critico della *Divina Commedia*; ma alla buona volontà di chi esemplò il manoscritto del 1330 ' ex diversis aliis respuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna ' non corrisposero in modo adeguato il discernimento e l'acume. Ne siano prova le lezioni che qui raduno [2], senza fermarmi alle varietà dialettali fonetiche e morfologiche di stampo prettamente fiorentino [3] commiste con altre il cui carattere settentrionale sarà messo in luce fra poco.

[1] Cfr. la prefazione di L. Rocca a *Il codice Trivulziano della ' Divina Commedia '*, Milano, Hoepli, 1921.

[2] Uno spoglio completo, senza distinzione di ciò che è caratteristico o comune con altri gruppi, è dato dal Vandelli in *Studi danteschi*, V, p. 66 sgg. Cfr. per una serie di lezioni proprie del Trivulziano in opposizione al gruppo dei Cento lo spoglio di M. Barbi in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., IV, p. 142 sgg.

[3] Si veda in questo stesso fascicolo quanto è detto a p. 26 n. 1, e, con documentazione più ampia, a p. 67 n. 1.

		TRIVULZIANO	VILLANI e β
		INFERNO	
I	47	bramosa	rabbiosa
II	56	Cominciommi a parlar	E cominciommi a dir
III	41	abisso	inferno
VIII	90	sicuro	ardito
XII	58	calcar	calar
XIII	35	a dir	a gridar
XV	33	caccia	traccia
	91	Ma tanto vo'	Tanto vogl' io
XVIII	116	feccia	merda
XXI	113	dugento un	dugento
XXII	27	dosso	grosso
XXIV	69	d' ira	ad ira
	141	di là	di fuor
XXV	117	sorti	porti
XXVIII	24	fesso	rotto
	33	rotto	fesso
XXXIII	111	ne l' ultima	v' è l' ultima
XXXIV	113	contraposto	opposito
		PURGATORIO	
III	12	distretta	ristretta
V	18	fama	foga
VI	93	e ciò ch' io dico nota	ciò che Dio ti nota
IX	130	parte	porta
XI	118	m' accora	m' incora
XIII	34	lire	voci
XVIII	12	parta	porti
XXIV	54	detto ài	ditta
XXV	9	altezza	artezza
XXVI	58	son io	su vo
XXVII	65	tagliava	toglieva

XXVIII	17	ricevemmo	ricevieno
XXIX	47	cammin	comun
XXXI	123	argomenti	reggimenti
XXXII	5	calar	caler
XXXIII	111	se	suoi

PARADISO

I	122	ordine	lume
II	147	l' adduce	produce
V	58	sciolta	stolta
	113	saver	d' udir
VII	103	l' orme	le vie
IX	4	volger	mover
XI	19	lume	raggio
	116	partir	mover
XII	109	omai	assai
XIII	2	dico	vidi
XIV	113	rimovendo	rinovando
XVII	39	segnata	dipinta
	58	come saprà	sì come sa
XVIII	6	cosa	torto
	11	inretire	reddire
XIX	49	miglior	minor
	71	Nilo	Indo
XX	21	libertà	l' ubertà
	81	soffrìo	patìo
XXI	5	mi disse allor	mi cominciò
XXII	54	i pensier	li ardor
	152	con li eterni gemelli	con lei e li gemelli
XXVIII	96	eterni	e terrà
XXIX	145	u' non movendo	uno manendo
XXX	76	i fiori	il fiume
XXXI	87	avevan	avei la
	123	corte	fronte
XXXII	50	discioglierò	ti solverò

XXXII 89	Piover portata dalle	Seco portata nelle
XXXIII 98	stava	mirava
130	fulgore	colore

Le lezioni a *Par.* IX 4, XXII 152, XXXII 89 rappresentano l'utile contributo che la contaminazione, effettuatasi nel manoscritto del 1330 e di lì passata quasi integralmente nel Trivulziano 1080, ha apportato alla tradizione α? Comunque sia, essa ne esce notevolmente alterata, senza contare altre lezioni come *Inf.* VIII 101 *andar*, X 136 *spicciar*, XVIII 23 *novo tormento*; *Purg.* I 27 *veder*, ecc.; le quali sporadicamente si ritrovano in manoscritti della famiglia β. I numerosi svarioni di lettura, che per la loro evidenza devono attribuirsi a distrazione del copista, non sono stati presi in considerazione.

Veniamo all'intricata questione dei gruppi principali della famiglia β, la sola, a quanto presentemente mi risulta, che attraverso a oscillazioni più o meno profonde e a combinazioni sempre più complicate si propagò per lunga serie di derivati, dando luogo a un tipo di lezione che ebbe caratteri di relativa fissità solo a' primordi del secolo XV. Le contaminazioni reciproche tra gruppo e gruppo sono tali e tante da far disperare di una precisa individuazione. Sono però le medesime varianti che s'alternano e si intrecciano – e uno spoglio compiuto delle più significative dimostra che noi ci moviamo in un ambito molto ristretto – così che per la costituzione del testo della *Divina Commedia* basterà trascegliere da ciascun gruppo i manoscritti più rappresentativi, senza scendere alla inutile determinazione dei nuclei più o meno complessi. L'affinità di gruppo va collocata nella costanza dell'accordo lungo una serie caratteristica di

lezioni; serie che costituisce un sistema al cui valore probativo e discriminante poco o nulla detrae la differenza quantitativa determinata da correzioni o da parziali commistioni. Per tanto in serie di lezioni, la cui importanza è stata misurata alla stregua della loro diffusione nei manoscritti fiorentini, contrapponiamo il gruppo Vaticano a quello dei Cento.

		VATICANO	CENTO
		INFERNO	
II	12	Anzi che	Prima che
	53	cortese e bella	beata e bella
IX	53	Dicevan	Gridavan
	89	Giunse a	Venne a
X	20	A te mio dir	A te mio cuor
XI	90	giustizia	vendetta
XII	16	Virgilio gridò	in ver lui gridò
	28	su per	giù per
	125	copria	cocea
XIII	43	Così di quella scheggia usciva	Sì della scheggia rotta usciva
XIV	52	i suoi fabbri	il suo fabbro
XVII	6	al fin de' passeggiati	al fiume de' passeggianti
	50-51	Or col pie' or col ceffo quando morsi Da pulci son	Or col ceffo or col pie' quando son morsi Da pulci
	74	la bocca	la faccia
XIX	94	chiesero	tolsero
XXII	6	muover	correr
XXV	144	la lingua	la penna
XXVI	41	fuoco	fosso
XXIX	55	per lo	ver lo
XXX	6	Venir	Andar

XXX	87	più d'un	men d'un
XXXI	39	giugnémi paura	crescémi paura
XXXII	128	Così l'un sovra l'altro i denti	Così sovra li denti
XXXIII	43	era desto	eran desti
	74	tre dì	due dì
XXXIV	93	Qual era il	Qual è quel

PURGATORIO

I	86	io fui di là diss'egli	io fui diss'egli
II	124	Come quando cogliendo	Come cogliendo; E come ricogliendo
V	38	mezza notte	prima notte
	88	fui Bonconte	son Bonconte
VI	49	io buon duca	io signore
	124	le terre	le città
	135	e dice	e grida
VII	69	E quivi il	E là il
XI	103	fama	voce
XII	29	celestiale star	celestial giacer
XIII	121	io levai	io volsi
XVI	145	Così parlò	Così tornò
XIX	140	pianger	pregar
XXI	112	insieme	in bene
XXV	37	mai	poi
	51	gustare	constare
XXIX	14	donna mia a me	donna tutta a me

PARADISO

I	25-26	Vedra'mi al pie' del tuo – Venire e coronarmi de le foglie	Venir vedra'mi al tuo – E coronarmi allor di quelle foglie
II	124	omai	a me
III	15	tosto	forte
IV	121	sì profonda	tanto profonda

V	88	Lo suo piacere	Lo suo tacere
XIV	72	la cosa	la vista
XVI	69	del corpo il cibo	del vostro il cibo
XVII	81	stelle	rote
XVIII	123	di sangue	di segni
XXIII	133	Come si vive	Quivi si vive
XXIV	60	essere espressi	bene espressi
	61	E cominciai	E seguitai
XXV	14	schiera	spera
	135	si quetan	si posan
XXVII	140	Sappi	Pensa
XXVIII	50	volte	cose
XXXIII	30	Ti prego	Ti porgo
	57	materia	memoria
	89	Tutti conflati	Quasi conflati

Senza soffermarci alle lezioni che hanno – come già abbiamo avvertito – manifesto carattere di cosciente alterazione del testo (cfr. *Inf.* XI 90, XII 125, XIV 52, XIX 94, XXV 144, XXX 6; *Purg.* V 38, XI 103, ecc.) o di correzione congetturale (cfr. *Inf.* XVIII 50-51, XXXII 128 e, se pure non siano genuine, *Inf.* XVII 74, *Purg.* XIX 140), ci basti notare in alcuni passi significativi: *Inf.* XVII 6, *Purg.* I 86, II 124, VII 69, *Par.* II 124, III 15, IV 121, la concordanza del gruppo Vaticano con la famiglia α e di conseguenza l'originaria autonomia rispetto ai gruppi affini ascritti alla medesima famiglia β.

Veniamo finalmente alla sezione strozziana che per caratteristiche serie di lezioni, alcune delle quali sono manifestamente congetturali o secondarie, si distingue dal gruppo dei Cento e da quello Vaticano. Trascuriamo di rilevare per l'*Inferno* alcune tipiche lezioni che, dentro la sezione,

individuano un numero discreto di manoscritti [1]; indichiamo soltanto per le due ultime cantiche le lezioni di più lata propagazione, avvertendo che, nel seno della famiglia e più ancora entro l'orbita del gruppo, i vicendevoli scambi di lezione danno luogo a oscillazioni frequenti e a complicazioni svariate.

		STROZZIANI	Gruppo dei CENTO e gruppo VATICANO
		PURGATORIO	
I	88	dal mar fo	del mal fiume
II	10	andavam	eravam
VIII	4	Che se lo novo	E che lo novo
XI	132	venuta sua	venuta lui
XVIII	83	Cortese più che nulla	Picciola, Pietosa più che nulla
XIX	125	alto sire	giusto sire
XX	9	fuor tutta	fuor troppa
	67	per vicenda	per ammenda
XXI	105	non vuol tutto	non può tutto
XXII	81	feci usata	presi usata
XXIII	44	faccia sua	voce sua
	82	quassù	di qua
	84	tema per tema	tempo per tempo
	97	padre	frate
XXIV	64	lungo il	verso il
XXVII	87	tutti quindi	quinci e quindi
XXIX	62	aspetto	affetto
	71	il fiume	il lume
XXXIII	62	l'anima	la via

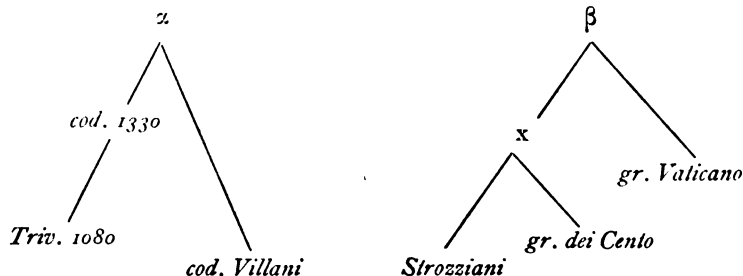
[1] Sono le seguenti: *Inf.* V 41 *lunga*, 73 *maestro*; XXI 25 *Io mi rivolsi*, 71 *porser*; XXIV 104 *cener*; XXVII 4 *a noi*.

PARADISO

II	121	ordini	organi
VI	136	mostran	mosser
VIII	127	L'articular	La circolar
IX	129	tutta quanta	tanto pianta
X	133	Quest' ordine	Questi onde a me
XII	40	lassù	sempre
XIV	49	la condizion	la vision
XVI	10	Da l' uom	Dal voi
XVII	9	lieve	bene
XXII	151	L'aiuola	La nuvola
XXIII	42	matera	natura
	103	giro	spiro
	114	Ne l'alito	Ne l'abito; Via ne l'atto
XXV	3	molt' anni	più anni
XXVI	1	lume	viso
	93	sposa	cosa
	96	non la dico	la ti dico
	121	tutti i lumi	questi lumi
XXVII	111	che 'l volge	che 'l vuole
XXVIII	90	i cerchi	li occhi
XXIX	125	assai che son peggio che	ancor che sono assai più
XXX	39	vera luce	pura luce
	124	giallo	giglio

Una scorsa rapida a queste varianti ce ne mostra il carattere. Per lo più si tratta – e non è necessario insisterci – di svarioni grossolani di lettura, alcuni dei quali determinati o da risoluzioni errate di abbreviazioni paleografiche (per *St* cfr. *Purg.* I 88, e per *C* e *Va* cfr. *Purg.* XXXIII 62), o da modificazioni intenzionali (per *St* cfr. *Purg.* XVIII 83, che è variante tipica di carattere terziario, perchè presuppone la corrispondente di *C* e *Va*, e inoltre *Purg.* XI 132, XIX 125, XXII

81, XXIII 44, *Par.* XII 40; per *C* e *Va* cfr. *Par.* XXVI 96). Strana invece la variante *Purg.* XX 67 *per vicenda* che si trova nella massima parte degli Strozziani e in α (nel Vill. *amenda* è su rasura delle due prime lettere); ma, data la concorde testimonianza di *Va* e *C*, noi non possiamo diplomaticamente ammettere che o una contaminazione la quale non si estese a tutto il gruppo (cfr. Laur.-Strozziano XL 16, *per amenda*), o una correzione indipendente [1].

Presentando ora in forma schematica i risultati raggiunti, potremo stabilire per le due tradizioni che abbiamo contrapposto i seguenti alberi genealogici:

Ma un altro passo in linea ascendente ci rimane a compiere. Le due tradizioni α e β si dipartono da un apografo già inquinato da manifesti errori, che nei manoscritti derivati si tenta via via di correggere. Tenendo presenti le consuetudini grafiche dei nostri antichi canzonieri dove le parole, considerate come parte integrante di un organismo

[1] Per queste considerazioni non ho esitato nella mia edizione a prescegliere la lezione consueta. Non discuto qui le osservazioni esposte dal VANDELLI in *Studi danteschi,* IV p. 71 sgg., contro le quali cfr. PARODI in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XXVIII p. 37 sg.

ritmico e spogliate delle vocali superflue alla misura e all'espressione musicale, si mantennero tra loro legate più intimamente e più a lungo che nella prosa, accenniamo solo di sfuggita ad alcuni errori che la trascuranza del segno di abbreviazione ha determinato e che sono comuni ad α e a β.

Inf.	XVII	77	*m'avea monito* l. *m'avea 'mmonito*
»	XVIII	108	*sì gordo*, che il Triv. legge *sì 'ngordo*
»	XXIII	93	*di chi*, che il Triv. e il Vill., ma questo come variante marginale, leggono *dir chi*
»	XXXI	42	*così la proda* l. *così 'n la proda*
Purg.	XX	107	*domanda gorda* l. *domanda 'ngorda*
Par.	XXVI	99	*la voglia* l. *la 'nvoglia*

Ci sono però svarioni più caratteristici, senza badare alle lezioni che in qualche modo possono trovare una giustificazione, come a *Inf.* II 60 *quanto il moto*, IV 36 *parte de la fede*, XXVII 125 *re Giovanni* l. *re giovane*; *Purg.* IV 83 *quando* l. *quanto*, VI 48 *ridere e felice* l. *ridente e felice*; *Par.* XI 26 *non nacque*, XVI 71 *arrosemi*, XXVI 103 *Dante* l. *da te*, ecc. Sono i seguenti:

Inf.	VI	18	*ingoia* l. *iscoia*
»	XI	37	*Odii omicidi*; il Vill. su rasura *Onde omicide*
Purg.	II	132	*dove s'arresta* o *s'arresca* (: *fresca*). Solo il Vill. legge su rasura *dove riesca*
»	VII	66	*vallon li*, che i Vaticani correggono: *valloni*
»	IX	4[illegible]	*a caccia* l. *agghiaccia*, che nel Vill. è variante marginale
Par.	IX	78	*facean la coculla*, che nel Vill. congetturalmente si vuol correggere con *fanno la coculla*
»	XV	101	*donne contigiate* l. *gonne contigiate*
»	XXVII	100	*vicissime* che nel Land. si corregge arbitrariamente con *vivissime*; meglio il cod. Ginori-Venturi con *vicine*

Par. XXVIII 23 *al cinger*; Triv. *allo c.*; Vill. *ad lo c.*
» XXIX 100 *E mentre* l. *E mente* come fu posteriormente corretto nel Land. La variante *E l'altro* del Vill. è congetturale
» XXX 125 *dilata e digrada* l. come ha congetturato il Vandelli *dilata ed ingrada*, o come si legge nel Ricc. 1012 e in qualche Strozziano *dilata, rigrada*, che pare la lezione genuina
» » 56 *che 'l parlar mostra* o *mostri*. Su rasura il Villani corregge *che 'l parlar nostro*

E non basta. L'apografo da cui α e β discendono fu certamente scritto da un copista settentrionale – forse bolognese o romagnolo – che lasciò nel testo tracce evidenti delle sue abitudini dialettali. Alcune acute osservazioni fatte dal Mussafia per i codici di Vienna e di Stoccarda possono estendersi al caso nostro. S'accordano α e β in *Inf.* XIX 33 *roçça* o *rozza* (*fiamma*), che manifestamente è grafia settentrionale per *roggia*; *Inf.* V 64 *Elena vidi*, 65 *vidi il grande Achille*, 67 *Vidi Tristano*, dove *vidi* sta per *vedi*, con *e* chiusa tonica passata ad *i* per influsso della *i* finale; caso di metafonesi comune ai dialetti settentrionali. Solo nella sezione strozziana ai versi 64 e 65 abbiamo *vedi*, che è una buona congettura; la quale per altro non si estese anche al v. 67, come fece chi su rasura corresse il codice Villani. La lezione *vidi* si conservò a lungo, perchè la parlata di Virgilio col v. 63 poteva da un lettore poco fine considerarsi chiusa. Un caso contrario è rappresentato dalla lezione *Inf.* V 80 *movi* (*la voce*) – il cod. Villani ha *mossi* – che difficilmente sarei indotto a credere prima persona singolare del presente indicativo (*mov' i' la voce*). A mio avviso si tratta di una cosciente alterazione del testo, per estendere

la risposta di Virgilio alla preghiera di Dante (vv. 76-78) anche nella seguente terzina.

Inf. IV 151 *non è chi luca*, *Par.* XXVIII 128 *a chi s'appaia* – correzione congetturale del cod. Ginori-Venturi e del gruppo Vaticano *a che* – dove *chi* per *che* è forma pronominale dell'alta Italia. Cfr. *Par.* XXIX 33 *in chi* del Trivulziano soltanto; ma qui gli elementi settentrionali sono più frequenti, e tali appaiono *Inf.* IX 17 *di primo grado*, XXXIII 143 *di diavol*, che presuppongono *dil* tosc. *del*; *Inf.* XXIII 121 *ombusto* l. *un busto*. Aggiungiamo pure per la sezione strozziana *Inf.* IV 25 *secondo ch'io* da un *secondo chi* per *secondo che*; VI 72 *come chi di ciò pianga o chi* Triv., *come che – o chi*, Vill., *come chi – o che* nel gruppo dei Cento; solo nel gruppo Vaticano i due *chi* sono corretti in *che*.

Questi scambi di *e* con *i* avevano determinato lezioni erronee che si mantennero a lungo: *Par.* VIII 44 *di chi siete* – nel Ginori-Venturi malamente corretto *dir chi siete* – per *deh, chi siete*; *Par.* XXXII 60 *entrasi* o *intrasi*; solo nel Triv. *intra sé*, ma tutti *Par.* I 134 *se l'impeto primo* per *sì l'impeto primo*. E viceversa: *Par.* XIX 100 *seguitaro*, mentre il gruppo Vaticano ha *si quetaro*, che riappare come variante marginale nel codice Villani [1].

---

[1] Trascuro affatto, perchè fenomeno non alieno al fiorentino di tipo popolareggiante, la desinenza *-i* per *-e*, tanto nella terza sing. del pres. ind.: *Inf.* XXV 137 *si fuggi* l. *si fugge*, che è lezione di tutti i gruppi e che potè sostenersi a lungo perchè considerata come un perfetto; – quanto nella terza sing. del perfetto: *Inf.* II 26 *intesi* l. *intese*, che si riscontra in manoscritti di gruppi distinti. Come forma di esitazione e di compromesso abbiamo nel Triv. a *Purg.* XXII 112 *Vedeisi*, cfr. Land. *Vedise* l. *Vedesi*. Sul fenomeno v. PARODI, *Tristano Riccardiano*, p. CCIV sg. e *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S. XXIII p. 22. Non bado neppure all'uso della preposizione articolata *di* (o *d' i*) per *de'*, *dei*, in

Come scambio di *u* con *o* notiamo: *Purg.* II 13 *sol presso* o *suol presso*, che è congetturalmente corretto nel Villani con *sorpreso*.

Finalmente come voce settentrionale accenniamo a *prendere* o *imprendere* ' accendere, splendere ' (cfr. *Arch. Glottologico It.*, XII, p. 388) a *Purg.* XXIX 67 (α *mi prendea*, β *imprendea*), felicemente corretto dagli editori con ' splendea '.

Riassumendo. Il risultato ultimo della nostra ricerca, che poggia sull' esame di numerosi manoscritti fiorentini e accoglie le conclusioni tratte dagli spogli parziali sinora compiuti, ci presenta il problema del testo critico della *Divina Commedia* nella sua sostanziale concretezza. Siamo di fronte

---

cui abbiamo una risoluzione comune ai dialetti settentrionali. Nel Triv. e nel Land., ma con più costanza nel primo che nel secondo, l' uso del *di* (*d' i*) diventa quasi una norma; *Inf.* I 17 *di raggi* Land., IV 115 *da l'un di canti* Land., V 118 *di dolci sospiri* Triv., VI 2 *di due cognati* Triv. Land., VII 62 *di ben che son commessi* Triv. Land., XI 28 *Di violenti* Triv. Land., XIV 68 *l'un di sette regi* Triv. Land., ecc. ecc. Che si tratti di una forma fiorentina alla quale si giunge attraverso d(e) Ĭllī > *d'igli* > *d'i* (cfr. MEYER-LÜBKE in *Zeitschrift für roman. Philol.*, XXI p. 328 sgg.) e contro la quale agì la forma letteraria che prevalse, a me non par dubbio, sebbene sia stata o eliminata dagli editori o confusa col ' *di* indeterminato o partitivo generico ' su cui si ferma il SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, in *Opere*, Milano, 1810; IV pp. 143 sg., 205 sgg. Ma ne riparleremo; per ora si veda nella *Cronica fiorentina del secolo XIII* pubblicata dal VILLARI, *I primi due secoli di Firenze*, Firenze, 1894; II p. 225 ' lo stuolo.... di crociati d' Italia ', p. 226 ' e trassela di mano di Saracini ', p. 227 ' castello ch' era di conti da Certaldo ', p. 230 e 232, 239, ecc. ' l' Ordine di frati predicatori ', p. 233 ' re della Magna e re di Romani ', ' lo conte Guido vecchio di conti Guidi '; e quasi sempre coi nomi di famiglia, p. 225 ' Uberto di Macci ', p. 229 ' Nerli di Sizii ', p. 234 ' di Fifanti, di Donati ', ecc. *Le cento novelle antiche*, ediz. SICARDI in ' Bibl. Romanica ', p. 41 nov. XI ' fecie la fisica delle bestie et di vili animali ', p. 57 nov. XXXII ' Et fu la più perigliosa battaglia ke fosse dallo tempo di quella di Troiani et de' Greci ', p. 77 nov. LX ' li fiori di cavalieri del mondo ', p. 83 nov. LXIV ' dalla compagnia di cavalieri.... nella pressa di cavalieri ', ecc.

a una sola famiglia di manoscritti, distinta in due tradizioni di gran lunga disuguali per il numero dei derivati. Dell'archetipo di essa possiamo con sicurezza documentare la provenienza settentrionale, forse bolognese o romagnola, e il centro d'irradiazione, la Toscana e precisamente Firenze; qualcosa dunque che è più che un barlume entro l'oscurità ond'è avvolta la storia della diffusione della *Divina Commedia* nel cinquantennio che seguì alla morte del Poeta. Tutte le edizioni critiche che sono state sinora compiute, si sono aggirate con un eclettismo più o meno felice, volto ora ai codici ora alle singole varianti, entro l'ambito di questa unica famiglia. Il dubbio che ora ci assilla, deve sollecitamente essere risolto. La via da percorrere ci è segnata. Una rapida e sistematica esplorazione di tutti i codici che ci rimangono per conoscere se altre famiglie esistano oltre quella che abbiamo individuata, è quanto dobbiamo compiere, perchè minori siano le incertezze, le esitazioni e i dubbi che inevitabilmente accompagnano ogni tentativo di ricostruzione critica. La sua razionalità, negativa di ogni arbitrio, deve fondarsi innanzi tutto sulla conoscenza piena e sicura della tradizione diplomatica.

II. – **Dieresi e dialefi di eccezione**

A spiegare il titolo e a circoscrivere in precisi confini la trattazione, intendo per dieresi di eccezione – più tardi si parlerà della dialefe – quella che secondo le consuete norme metriche viene regolarmente ammessa in fine di verso soltanto, non mai, se non in via eccezionale, nell'interno; con specificazione maggiore, mi limito ai dittonghi discendenti

di sillaba finale in parole come *io*, *mio*, ecc., escludendo quelli di voci come *Eneà*, *Rea*, *Briareo*, ecc., il cui vario trattamento può essere giustificato dalle norme di prosodia latina medievale seguite dai nostri antichi poeti. Orbene, nella *Divina Commedia* le dieresi di eccezione, esclusi alcuni casi particolari in cui predomina una norma di fonetica sintattica, si effettuano o in pausa interna di periodo o in pausa esterna di giro periodale – l'una segnata dalla virgola e l'altra dal punto e virgola o punto fermo – per assecondare in ripresa il lento e progrediente evolversi del ritmo. La parola dieretica è metricamente sotto l'accento di quarta e, comunque, sintatticamente in posizione tonica. In vece della dieresi, come equivalente ritmico perfetto, può aver luogo la dialefe; ma talora, e solo dopo una forte tensione ritmica, dialefe e dieresi si trovano insieme.

Quando parliamo di metrica – e soprattutto di metrica in Dante – non intendiamo mai qualcosa di oggettivamente fisso, uno schema rigidamente astratto che costringa e violenti dall'alto il pensiero e il sentimento dello scrittore; ma una legge in cui il suo pensiero e il suo sentimento vivono in pienezza di libertà e di vita. I procedimenti ritmici acquistano il loro particolare valore solo dalla perfetta e quasi istintiva e inconsapevole corrispondenza col ritmo interiore. Il loro carattere è di pura necessità. I problemi che essi talvolta presentano, se ragguagliati agli schemi in cui si cristallizzò attraverso i secoli la metrica italiana, non si risolvono che riportandoli a quel centro sentimentale e unico che assoggetti ogni espressione alla sua norma e in ogni forma avvivi il raggio che vi balenò dentro nell'atto della sua creazione.

C'è nel verso dantesco qualcosa atta ad appagare la nostra sensibilità moderna acuita, attraverso a tentativi non sempre puri e di natura prettamente teoretica, dal bisogno di raggiungere nella poesia il vertice dell'espressione, dove sentimento e musica confluiscono, dove trema e si effonde l'intima vibrazione trepidante nell'animo dell'artista commosso. Tutto è realisticamente conseguito in Dante con mezzi minimi: una dieresi, una dialefe, uno squillare di accenti, un ritmo che si svolge in assoluta aderenza con l'onda del sentimento; e il verso diventa una mobile unità di atomi vibranti, che palpitano veloci e tardi nella luce della nostra coscienza, che si sfumano di iridescenze nuove secondo il riflesso della fiamma che dentro ci consuma. Basta pensare a certi versi danteschi che stanno al centro di una similitudine, dopo una forte pausa di giro periodale, per sentire la velata melodia dei lenti indugi che valorizzano ogni pausa e allentano all'estremo l'arco dell'endecasillabo, per sottenderlo di nuovo progressivamente e abbandonarlo ad un tratto, perchè vibri in una infinita propagazione di note.

Se i barbari, venendo da tal plaga
  che ciascun giorno d'Elice si copra,
  rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardua sua opra,
  stupefaciensi, quando Laterano
  a le cose mortali andò di sopra;
ïo, che | al divino da l'umano,
  a l'eterno dal tempo era venuto
  e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!

(*Par.* XXXI 31 sgg.).

È tutta una linea melodica che esitando sale nella prima terzina, si spiega in quella che segue con un accordo sonoro di accenti su una fusione armonica di vocali *l'ardüa sua opra*, con uno slargamento di parole che sembrano violentare la capacità del verso *stupefaciensi quando Laterano*. È una battuta di preparazione. La melodia si frange, ma per riprendere il volo saliente su un ritmo oscillante di pause brevi, su uno stacco di sillaba a sillaba *ïo che | al divino* – una dieresi e una dialefe – in cui l'emozione a grado a grado si scopre, si svolge e si arresta.

Ed ecco la stessa ampiezza di movimento iniziale che avvolge e stringe la realtà con parola che ne colorisce i particolari; e poi – carattere delle similitudini dantesche raccolte attorno al sentimento che le determina – il lento soffermarsi alla sintesi sentimentale che li irradia e li avviva.

E quasi peregrin che si ricrea
  nel templo del suo voto riguardando
  e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
  menava | ïo li occhi per li gradi
  mo su, mo giù, e mo recirculando.

(*Par*. XXXI 43 sgg.).

Dopo la pausa centrale, la ripresa reggentesi su un ritmo che sale quasi insensibilmente, appoggiandosi su ogni sillaba; e poi una dialefe e una dieresi *menava | ïo*, che stremano i legami di parola a parola come per sciogliere anche il nesso sintattico e obbligano a una scansione riposata infrenante il movimento del secondo emistichio. Da ultimo un endecasillabo a battute giambiche, che s'attenuano in un'ampia voluta.

Un altro esempio, tanto ci attira il desiderio della conferma.

> Qual è colui che forse di Croazia
> viene a veder la Veronica nostra,
> che per l'antica fame non sen sazia,
> ma dice nel penser, fin che si mostra:
> ' Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
> or fu sì fatta la sembianza vostra? ';
> tal era | io mirando la vivace
> carità di colui che 'n questo mondo,
> contemplando, gustò di quella pace.
>
> (*Par.* XXXI 103 sgg.).

Il periodo si mantiene a lungo sospeso, oscillando nelle pause. Il ritmo, ascendendo per ondulazioni di uguale ampiezza, giunge alla sua massima tensione nell'interrogazione che chiude la seconda terzina, ma tosto s'allenta nella ripresa con una dialefe *tal era* | *io*, che armonizza un incontro di vocali.

E qui ancora la stessa pausa all'inizio del secondo termine comparativo:

> Sì come il baccellier s'arma e non parla,
> fin che 'l maestro la question propone,
> per approvarla, non per terminarla,
> così m'armava | io d'ogni ragione,
> mentre ch'ella dicea, per esser presto
> a tal querente e a tal professione.
>
> (*Par.* XXIV 46 sgg.).

Si tratta sempre, come in altri casi consimili, di un rapporto di tempo variamente regolato dalla maggiore o minore intensità della pausa che, tra due periodi ritmici, segna il passaggio dalla tesi all'antitesi. Tale rapporto può essere sem-

plicemente espresso dal pronome in posizione tonica, cioè posposto al verbo [1]:

tal mi fec' io in quella oscura costa (*Inf.* II 40)
tal mi fec' io di mia virtute stanca (*Inf.* II 130)
vid' io lo Minotauro far cotale (*Inf.* XII 25)

oppure, quando più o meno incalzi l'impeto lirico e più o meno forte sia la pausa di giro periodale, da una dieresi, da una dialefe o da tutt' e due insieme [2]. Equivalenti ritmici naturalmente non mancano, sia che il verso iniziale dell'antitesi venga battuto da una serie squillante di accenti, presentandosi – e qui e sempre parliamo per traslato e senza la minima allusione alla quantità di posizione – in una pura serie giambica [3]:

cotai si fecer quelle facce lorde (*Inf.* VI 31)
così convien che qui la gente riddi (*Inf.* VII 24)

---

[1] È la battuta tipica che dopo la pausa, su cui pende e gira il duplice arco della similitudine, segna ritmicamente la ripresa; cfr. *Inf.* XVII 88, XXX 139, *Purg.* II 130, III 85, XIV 70, ecc.

[2] Oltre i versi esaminati entro il loro svolgimento ritmico, raduno qui altri casi di dieresi sotto l'accento di quarta. *Inf.* XXI 94 ' così vid' io | già temer li fanti ', XXXI 4 ' così od' io | che solea la lancia '; *Par.* XXV 22 ' così vid' io | l'un da l'altro grande ', XXVIII 85 ' così fec' io | poi che mi provide '; e questi altri versi dove la dialefe di eccezione permette di mantenere l'andamento giambico, *Purg.* VI 10 ' tal era | io in quella turba spessa ', XII 2 ' m' andava | io con quell' anima carca ', XVI 13 ' m' andava | io per l' aere amaro e sozzo ', XXIII 2 ' ficcava | io sì come far suole ', XXV 13 ' tal era | io con voglia accesa e spenta '; *Par.* XVII 4 ' tal era | io, e tal era sentito ', XXXIII 136 ' tal era | io a quella vista nova '. Non cito casi dove la tenuità del nesso coordinativo e la pausa di cadenza ritmica giustificano la dieresi, come in *Purg.* IX 67, XIX 67, XXXI 67, ecc.

[3] Cfr. *Inf.* XVI 103, XVII 133, XXII 22, 28, XXXI 37, 139, XXXIV 7; *Purg.* XXVI 70, XXVII 40, ecc. Se pure la serie giambica non si tron-

fuggir così dinanzi a un ch'al passo (*Inf.* IX 80)
così facevan quivi d'ogni parte (*Inf.* IX 116)

sia che tosto si ricomponga mediante parole di ampia capacità musicale in un'ascesa lenta e prolungata [1], come in questa bella similitudine:

Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
da l'atto l'occhio di più forti obietti,
così mi circumfulse luce viva
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.
(*Par.* XXX 46 sgg.).

Questi versi che, al centro di una similitudine, ossia di due periodi ritmici contrapposti, sembrano allentare la maglia della loro trama canora, sono quelli che ci consentono di cogliere nella loro vibrazione melodica l'aspirazione musicale e l'ardente anelito verso le forme libere del canto, che porta con sè ogni grande poesia [2].

---

chi, dopo l'accento di quarta, in pausa interna di periodo, come in *Inf.* XVII 112, XIX 30, XXI 16, XXIX 50, XXX 139; *Purg.* II 16, IX 40, XII 22, ecc., o in pausa esterna di giro periodale, come in *Inf.* XXXII 28; *Purg.* VII 13, IX 67, XIX 67, XXVII 5, ecc., equivalenza più o meno perfetta con la pausa che chiude la tesi ritmica. Si noti come lo stesso schema giambico, tipo fondamentale dell'endecasillabo dantesco, ritorni non appena si accenna a uno svolgimento comparativo del pensiero; cfr. *Inf.* XXI 70, XXII 10, XXVI 31-32; *Purg.* XXVI 34, XXX 79; *Par.* IV 85, 120, VI 125, XXVII 136, ecc.

[1] Mi tornano alla mente versi come questi: *Inf.* III 115 'similemente il mal seme d'Adamo', XIII 112 'similemente a colui che venire'; *Par.* XXIV 151 'così benedicendomi cantando', XXX 112 'sì soprastando al lume intorno intorno', XXXI 127 'così quella pacifica oriaflamma'.

[2] Si osservi come a mezzo di un lungo periodo gli endecasillabi a serie giambica vengano ad articolare con forza graduata il ritmo, scolpendolo con vigore

Altrove un bisogno di realismo espressivo frange con una dieresi di eccezione, nella pausa interna dopo l'accento di quarta, il ritmo unitario dell'endecasillabo in coincidenza di una scissione grammaticale o logica. Così, dopo un breve abbandono, la ripresa dell'identico atteggiamento formale *io vidi* con cui s'era iniziata la lunga enumerazione degli eroi del ' nobile castello ':

> vidi 'l maestro di color che sanno
> seder tra filosofica famiglia.
> Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
> quivi vid'ïo Socrate e Platone
>
> (*Inf.* IV 131 sgg.)

così quasi in parentesi che stacca il verbo dall'oggetto [1]:

> e però lo minor giron suggella
> del segno süo Soddoma e Caorsa
>
> (*Inf.* XI 49 sg.)

ed allentandone la tensione. Ne siano esempio alcuni casi tipici del *Purg.* VI 40 ' e là dov'io fermai cotesto punto ', VI 82 ' e ora in te non stanno sanza guerra ', VIII 25 ' e vidi uscir de l'alto e scender giüe '; cfr. IX 10, 82, X 25, 37, XI 112, 136, XII 4, XIII 70, XV 137, XVI 7, ecc. Si rinnova quanto avvertivamo circa l'inizio dell'antitesi in un periodo comparativo e che troviamo pure applicato al conchiudersi di un lungo periodo ritmico. Senza scendere a particolari minuti si vedano, come esempi calzanti, i versi finali dei canti: *Inf.* III 136, V 142, IX 133, X 136, XVIII 136, XXII 151, XXV 151, XXVI 141, ecc.

[1] Confino in nota come esempio parallelo – sebbene per me non ci sia dubbio che per il ritmo e per il senso si deva ' suo ' leggere dieretico senza far dialefe tra verbo e avverbio – questi versi: *Par.* XXIX 28 sg. ' così 'l triforme effetto del suo sire Ne l'esser süo raggiò insieme tutto '. Il cod. Ginori-Venturi offre questa bella variante a *Par.* XXVII 100 ' Le parti süe vicine ed eccelse ' che metricamente si potrebbe sostenere e accettare, se la tradizione manoscritta con *vicissime* o *vivissime* non confortasse maggiormente la parallela congettura *vicinissime*, difesa e ragionata dal PARODI, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XXVI, p. 68 sg.

ma con più evidenza ancora nelle concitate parole di Virgilio, che dalle ali ha riconosciuto l'angelo nocchiero: dall'ali sue, diritte al cielo in un candore di penne eterne:

> ' Fa, fa che le ginocchia cali:
> ecco l'angel di Dio: piega le mani:
> omai vedrai di sì fatti officiali.
> Vedi che sdegna li argomenti umani,
> sì che remo non vuol nè altro velo
> che l'ali süe, tra' liti lontani '.
>
> (*Purg.* II 28 sgg.).

La terzina, dopo le impuntature affannose delle parole che la precedono, si snoda linearmente diritta nell'effusione sentimentale dei due primi versi in cui si scioglie la trepida ansia di prima, e poggia sull'ultimo: un endecasillabo spezzato da una forte cesura *che l'ali süe*, su cui la voce s'indugia; una sosta di passione per chiarire il concetto principale: *tra' liti lontani*. Tutto il verso con la sua frattura ritmica acquista una latitudine che sembra esaurirne la capacità di risonanze.

Di pari efficacia stilistica è la dieresi di eccezione tanto nell'accorata e lenta esclamazione di Cacciaguida, che rammenta l'irrimediabile:

> O Buondelmonte, quanto mal fuggisti
> le nozze süe per li altrui conforti!
>
> (*Par.* XVI 140 sg.)

quanto nell'affermazione violenta e impetuosa del diavolo che, dinanzi a san Francesco, rivendica a sè l'anima di Guido da Montefeltro:

> ' Non portar: non mi far torto.
> Venir sen dëe giù tra' miei meschini,
> perchè diede il consiglio frodolente....
>
> (*Inf.* XXVII 114 sgg.).

Due negazioni secche e un'affermazione implacabile. La passione tutta si esprime nel secondo verso. Le parole scandite su un ritmo giambico precipitano l'una dopo l'altra con un impeto accentuativo che, poggiando un attimo su *dìe* in cadenza e ampliandone la capacità tonale, s'abbatte sull'avverbio *giù* con un senso di volontà ferma e di necessità inesorabile [1].

In tutti questi casi la giustificazione della cesura è interiore e profonda. Il contenuto che investe le parole, dando loro nel periodo la concretezza sostanziale di cosa viva, ne aumenta le risonanze per esaurirle nei fuggevoli silenzi delle pause interne. La fusione tra i due membri dell'endecasillabo si compie così non per giunture esterne, ma per insistenze ritmiche e musicali, che rispondono a parallele insistenze nell'onda del sentimento.

Tale sensibilità espressiva, che nega gli eccessi di sensibilità cui ci ha portato l'arte moderna con le sue esperienze strettamente formali e di carattere volitivo, si rivela pure in certe finezze acustiche dinanzi alle quali si sofferma il fonetista, che può cogliere il fenomeno nel suo immanente valore spirituale. La cesura dopo l'accento di quarta giustifica l'eccezionalità della dieresi e la sua particolare importanza nello snodamento ritmico dell'endecasillabo. Ma

[1] È inutile ch'io mi fermi a discutere le zeppe, posteriormente introdotte dai copisti e accolte in genere dagli editori, per eliminare tutti i casi dieretici su elencati; solo mi preme notare per *Purg.* II 33 che la lezione vulgata *tra liti sì lontani* appare, tra i codici posti a fondamento del mio testo, solo nel Landiano, ma il *sì* è della mano che corresse l'originale ed è sovrapposto, e nel Ricc. 1012. Variante congetturale è *tra li liti lontani*, che si trova per es. nel Ricc. 1035. Per *Inf.* XXVII 115 mi appoggio alla lezione che nel cod. Villani pare fosse originaria, ma posteriormente modificata mediante rasura.

fuori cesura, ossia fuori della pausa interna di periodo, ci sono altre dieresi di eccezione, per cui il peso del secondo elemento del dittongo resta alleviato dal gruppo consonantico (di *s* coperto, solamente) che lo segue e lo sostiene; onde si produce nel verso un allungamento rettilineo senza soluzioni di continuità attraverso a pause impercettibili di sillaba a sillaba. La tonalità del dittongo dieretico, senza perdere di rilievo, resta leggermente attenuata entro la stretta maglia del nesso sintattico.

Ascoltiamo l'implorante invocazione di frate Alberigo:

> ' O anime crudeli,
> tanto che data v'è l'ultima posta,
> levatemi dal viso i duri veli,
> sì ch'ïo sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna,
> un poco, pria che 'l pianto si raggeli '.
>
> (*Inf.* XXXIII 110 sgg.)

sì ch'ïo sfoghi. Il verso è assillato dagli accenti che battono su un ingorgo di parole spezzate, dove ogni elemento sonoro pesa tanto nella tesi calcata quanto nell'arsi vibrante. Sopprimendo la dieresi con la lezione *sì ch'io sfoghi il dolor*, come danno tra gli altri il Landiano su rasura e il Riccardiano boccaccesco 1035, il verso perde il suo impeto di disperazione e d'ira: suona, ma non crea.

Ricordiamo il verso della stanchezza affranta:

> ma quando fummo liberi ed aperti
> su dove il monte in dietro si rauna,
> ïo stancato ed amendue incerti
> di nostra via.... (*Purg.* X 17 sgg.).

L'endecasillabo s'inizia con una dieresi che scioglie quell' *io* in posizione assoluta e gli dà rilievo: la stanchezza della

difficile salita sorprende d'un tratto Dante, lui solo, e gli rende più grave l'incertezza che è di tutt'e due, sua e di Virgilio.

Ci basti richiamare altri versi dove l'aggettivo possessivo in posizione atona acquista intensità di significato sotto l'accento ritmico che lo dilata [1], come l'endecasillabo a tremori cromatici, punteggiato sul verbo e sul possessivo, che sta a mezzo della terzina:

Quali Alessandro in quelle parti calde
d' Indïa vide sopra 'l süo stuolo
fiamme cadere infino a terra salde;
(*Inf.* XIV 31 sgg.)

oppure l'altro che irremovibilmente segna la fissità di visione del Veglio di Creta:

e Roma guarda come süo speglio (*Inf.* XIV 105).

Altrove e sempre con la stessa insistenza ritmica che efficacemente colorisce l'espressione:

Ben s'avvide il poeta ch'ïo stava (*Purg.* IV 58)
Così Beatrice a me com'ïo scrivo (*Par.* V 85)

ed essa pronte
sembianze femmi, perch'ïo spandessi
l'acqua di fuor del mio interno fonte
(*Par.* XXIV 55 sgg.)

ma quella folgorò nel mïo sguardo
sì che da prima il viso non sofferse
(*Par.* III 128 sg.)

---

[1] Si ricordi, nella stessa posizione su accennata, il bisillabismo di *mio* in rima interna nell'ultimo verso del *Canzoniere* petrarchesco, CCCLVI 136 sg. ' Omo e verace Dio Ch'accolga il mïo spirto ultimo in pace '.

La forma general di paradiso
già tutta mïo sguardo avea compresa
(*Par.* XXXI 52 sg.).

Per converso. Il pronome o l'aggettivo possessivo sintatticamente si trovano in posizione tonica, ma la dieresi di eccezione non frange il ritmo che asseconda lo svolgimento logico del pensiero.

così la donna mïa stava eretta
e attenta.... (*Par.* XXIII 10 sg.)

Tal vero a l' intelletto mïo sterne
colui che mi dimostra il primo amore
(*Par.* XXVI 37 sg.).

Terminiamo col noto verso nel quale la precettistica retorica dell'Affò trovava un ingiustificato e sgradevole languore:

Queste parole di colore oscuro
vid' ïo scritte al sommo d' una porta
(*Inf.* III 10 sg.).

Pur qui noi abbiamo una ripresa ritmica dopo la lunga parentesi dell'iscrizione infernale. Ricordo ancora la dizione lenta, uguale e monotona, a verso a verso, con la quale Ermete Zacconi suggestivamente sottolineava i primi nove versi del canto, e l'attimo di silenzio che seguiva innanzi di riprendere l'agile ritmo ternario e calcare sull'*ïo* con un senso di indefinibile sgomento. Ma gli artisti hanno sempre ragione dei retori.

☙

Non si tratta di un problema stilistico come generalmente lo intendiamo: distribuzione sapiente di pause che avvalorino il significato di certe parole coloritrici, lavoro di lima

che liberi dagli ultimi involucri la linea sottile del fantasma poetico. Il problema stilistico è determinato e risolto dal pensiero stesso nella sua attività creatrice, e il ritmo che segna il tremito del suo svolgimento per entro la materia verbale che freme di una vita nuova, è l'eco fedele di interne modulazioni. Dante non contempla impassibile il prodigio della sua poesia, ma realisticamente prorompe in certe fratture di versi, in eccezionali dilatazioni di significato di un semplice aggettivo o di un avverbio. Vi è in lui tale adesione tra il pensiero e la forma, tra il pensiero che al suo spirito materiato di moralità e di religione s'impone come verità che non bisogna tradire, e la forma come velo trasparente e adeguazione assoluta di essa, ch'egli si concede solo raramente brevi istanti di riposo. L'arte è per lui forma della sua vita interiore, momento del suo spirito che energicamente si afferma con tutti i suoi sogni e le sue speranze, con le sue amarezze e le sue delusioni, con i suoi sentimenti più profondi e con le sue volontà lucidamente diritte al loro scopo. La tensione del lirismo di Dante, che nelle terzine aeree e luminose del *Paradiso* s'acuisce sino all'ultimo limite e nei canti finali più volte si frange per rinnovarsi con foga in una successione di impetuose esclamazioni, traduce quella volontà di dominio, quell'inappagato bisogno di fermo possesso, che l'ha tenuto costantemente volto alla conquista della realtà nel canto. La potenza miracolosa del verso dantesco sta tutta nella coesione saldissima dell'espressione e del sentimento, per cui ogni parola, nella compagine della frase, assume un valore preciso, definitivo, senza possibilità di permutazioni e, nell'ambito del ritmo, un rilievo di tonalità dalla gamma più profonda

alla più acuta, in istretta e inscindibile aderenza con l'onda del sentimento.

Ogni poeta si foggia il proprio verso e lo anima di un particolare ritmo, che è l'atteggiamento musicale del suo sentimento e del suo pensiero poetico, adeguazione perfetta della formula all'interno bisogno espressivo. Il verso dantesco, che nel suo aggruppamento ternario fonde i caratteri del serventese e delle terzine del sonetto, è una creazione così personale che, paragonato al verso del Petrarca – termine fisso e cristallizzazione tipica dell'endecasillabo italiano –, rivela differenze strutturali profonde. Ne sono indizi gli effetti stilistici ai quali abbiamo or ora rivolto lo sguardo. In Dante l'endecasillabo, che ritrova il suo schema fondamentale in una serie giambica, procede con una ondulazione di accenti intermedi che spiccano una battuta dall'altra senza precipitare – entro il giro delle terzine che normalmente ripartiscono in membri o conchiudono il periodo – in quel rilievo di cadenze, che distinguano o segnino il rifiorire e il permanere del ritmo unitario. Un esempio, il primo che mi si presenta:

> sì de la scheggia rotta usciva inseme
> parole e sangue; ond'io lasciai la cima
> cadere, e stetti come l'om che teme.
>
> (*Inf.* XIII 43 sgg.).

Nel Petrarca, e si pensi soprattutto ai sonetti del *Canzoniere*, l'endecasillabo tende a snodarsi secondo una linea melodica priva di modulazioni interne e fortemente punteggiata dagli accenti principali di quarta, ottava e decima o di sesta e decima, che gli conferiscono una decisa individualità nello svolgimento ritmico e nella combinazione strofica.

Il fine ritmico della cadenza è di frequente segnato da quelle parole sulle quali il poeta vuol attrarre l'attenzione con la risonanza esterna della rima.

> Movesi il vecchierel canuto e bianco
> del dolce loco ov'ha sua età fornita,
> e da la famigliuola sbigottita
> che vede il caro padre venir manco.
>
> (Son. XVI 1 sgg.)

o anche:

> Solo e pensoso i più deserti campi
> vo mesurando a passi tardi e lenti,
> e gli occhi porto per fuggire intenti
> ove vestigio uman la rena stampi.
>
> (Son. XXXV 1 sgg.).

La musicalità del verso dantesco, astrattamente considerato, poggia su una ragione del tutto quantitativa. Nello svolgimento del ritmo ogni parola si spazia in una successione di arsi e di tesi che articolano gli elementi di suono e, dando loro maggior valore di tempo, traggono da ogni sillaba una propria eco canora. Questo come tipo fondamentale; poichè non parlo soltanto di versi che, per la serie di accenti alternantisi a momenti uguali, acquistano un'intensità di ritmo che li fa tesi e vibranti:

> e che lo novo peregrin d'amore
> punge, se ode squilla di lontano
> che paia il giorno pianger che si more
>
> (*Purg.* VIII 4 sgg.)

ma ancora di quelli che per semitoni consecutivi, tanto sono attenuati gli accenti principali, sembrano procedere sopra

una linea melodica saliente a grado a grado, per pause lievi, che obbligano a una scansione lenta e pacata:

> Quale ne' plenilunii sereni
> Trivïa ride tra le ninfe eterne,
> che dipingono il ciel per tutti i seni....
>
> (*Par.* XXIII 25 sgg.).

In Dante la misura del verso è sempre, musicalmente parlando, un'addizione di momenti uguali, per cui la pausa – ossia lo stacco tra parola e parola come tra sillaba e sillaba – assume un'importanza quale non avrà nei poeti posteriori, attesi a rinsaldare l'endecasillabo entro le battute degli accenti principali e a conseguire quella scioltezza e agilità di movimento e quella sonorità elementare e piatta, che fu una fuga verso l'esteriore e il primo principio del verso che suona e che non crea. La pausa in Dante non solo asseconda la trepidante vibrazione del ritmo e colorisce e sfuma le modulazioni del sentimento, ma è ancora l'anima della parola sottratta alla sua gelida staticità e ricondotta alla reale concretezza della sua vita.

Proviamoci ora a leggere qualcuno di questi versi, dove lo stacco ritmico (chiamiamolo metricamente dialefe) ci costringe a gravare il peso della voce su determinate parole, quelle cioè che erano presenti alla coscienza del poeta, perchè la misura del verso sia salva e la nudità del pensiero e del sentimento interamente si scopra.

> qua dentro | è 'l secondo Federico
> e 'l Cardinale.... (*Inf.* X 119 sg.)

> La luna, quasi a mezza notte tarda,
> facea le stelle a noi parer più rade,
> fatta com' un secchion che tutto | arda.
>
> (*Purg.* XVIII 76 sgg.)

Queste son le question che nel tuo velle
pontano | igualmente; e però pria
tratterò quella che più ha di felle.
(*Par.* IV 25 sgg.)

Fede | ed innocenza son reperte
solo ne' parvoletti.... (*Par.* XXVII 127 sg.).

O anche questi versi dove, con ritmo infranto che si riposa sugli aggettivi, si scandisce, dopo la visione delle pesanti cappe di piombo onde sono oppressi gli ipocriti, la dolorosa meraviglia del poeta:

Oh | in eterno faticoso manto!
(*Inf.* XXIII 67) [1]

prima ancora che un sentimento di compassione umana sorga in lui dinanzi ai due Frati gaudenti e dubitosamente si esprima nell' interrogazione:

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant' i' veggio dolor giù per le guance?
e che pena | è in voi che sì sfavilla?
(*Inf.* XXIII 97 sgg.).

Ecco lo sdegno che scatta e bolla col marchio di parole roventi il nemico, che ne freme di trista vergogna:

ch'io 'l vidi | uomo di sangue e di crucci
(*Inf.* XXIV 129)

o l' indecisione di chi approssimativamente determina una località

ch' io fui de' monti là | intra | Urbino
e 'l giogo di che Tever si diserra
(*Inf.* XXVII 29 sg.)

[1] Con *o* esclamativo o vocativo, anche nella metrica latina, la dialefe è di norma: cfr. *Inf.* V 88, *Purg.* V 46, XIV 121, *Par.* XXXIII 82, e Petrarca, CLXXII 1 ' O | invidia nimica di virtute ', CCCXL 4 ' O | usato di mia vita sostegno '.

o l'insistenza scolastica di chi richiama e spicca con esattezza la frase su cui s'impernia il discorso:

> e se | al ' surse ' drizzi li occhi chiari
>
> (*Par.* XIII 106)

o l'abbandono dell'animo che traspare dal nodo armonico che si aggroppa al centro dell'endecasillabo dopo la pausa di quarta [1]:

> Pensa, lettor, se | io mi sconfortai
> nel suon de le parole maladette
>
> (*Inf.* VIII 94 sg.)

o a sfumature e a sospensioni si esprime nelle accorate parole di san Benedetto da Norcia, che ripensa alla Regola dell'Ordine suo (*la regola mia*, con accento di cadenza) dimenticata dai monaci degeneri:

> Ma, per salirla, mo nessun diparte
> da terra i piedi, e la regola mia
> rimasa | è per danno de le carte.
>
> (*Par.* XXII 73 sgg.).

Tutte pause che modulano internamente l'endecasillabo e realizzano le impressioni nella loro pienezza sensibile [2].

---

[1] Oltre i casi citati, *se* ha pieno valore sillabico solo dopo pausa; cfr. *Purg.* VIII 4 sg. ' d'amore Punge, | se ode squilla di lontano '; *Par.* XIX 78 ' ov' è la colpa sua, | se ei non crede? '; XX 93 ' veder non può, | se altri non la prome '; XXVII 19 ' quand' io udi' : | Se io mi trascoloro '.

[2] Con una formula comprensiva potremmo dire che in Dante il valore e l'importanza della pausa stanno costantemente in funzione dello stato emotivo, e le temporali variazioni del ritmo rispondono alle mutevoli variazioni del sentimento che lo determina. Il che è ben diverso dalla teoria di P. Claudel, cui ho alluso più volte, circa la pausa richiesta dalla maggiore o minore lunghezza del ritmo respiratorio a seconda della maggiore o minore intensità dell'emozione. Cfr. J. DE TONQUÉDEC, *L'œuvre de Paul Claudel*, Paris, 1917, p. 156 n. 1. Ma risol-

Ma la pausa fondamentale, quella che caratterizza il ritmo della terzina dantesca e, facendola velo trasparente del pensiero, le conferisce la sinuosa pieghevolezza e la mobile agilità di cosa viva, resta sempre la pausa che, dopo l'accento di quarta, frange l'endecasillabo precisamente quando la linea melodica, più o meno tesa nella successione varia di endecasillabi a tesi e ad antitesi, accenni al riposo o vi s'indugi: punto di raccordo dove si stringe o s'allenta o si scioglie la fine maglia del periodo. A chiarimento cito due soli casi con pausa dopò tre endecasillabi unitari:

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
  là dove terminava quella valle
  che m'avea di paura il cor compunto,
guardai ín alto, | e vidi le sue spalle....

(*Inf.* I 13-16)

non dispensare o due o tre per sei,
  non la fortuna di prima vacante,
  non decimas quae sunt pauperum Dei,
addimandò; | ma contro al mondo errante....

(*Par.* XII 91-94).

Per la pausa di quarta [1], Dante non solo ferma, come notammo a proposito della dieresi di eccezione, quegli attimi

---

vere il problema del ritmo sul fondamento di un atto meccanico o fisiologico come è il respiro, significa riportare il fatto estetico della forma, in cui si oggettiva e universalizza il sentimento dell'artista, nel campo puramente arbitrario. Sono note le applicazioni strane e capricciose che il Claudel ha fatto di questo apriorismo tecnico di marca inglese.

[1] In tutta la *Divina Commedia* difficilmente si trova un lungo periodo ritmico dove a endecasillabi in serie di tesi e di antitesi, non segua la pausa dopo l'accento di quarta. La sua intensità è in ragione diretta della tensione lirica. Omettendo i periodi che si chiudono in cadenza di verso e anche la contrapposizione

di silenzio durante i quali palpita l'eco della sua interna commozione, ma si conquista finalmente, nella disuguaglianza del ritmo in corrispondenza con la disuguaglianza d'ispirazione, quella libertà assoluta che gli era mancata nella congegnata architettura strofica della canzone, e che ora è veramente la celebrazione del suo spirito poetico nella sua potente individualità. Nell'ambito armonioso del periodo e nelle parentesi improvvisamente aperte il lirismo dantesco si espande come intonazione libera, assoggettando con inconsapevole violenza la forma metrica, che diventa il duttile strumento di un miracolo espressivo [1].

Senza commenti ora leggiamo e ascoltiamo il ritmo che nella cadenza interna si riposa dopo una tesa linea melodica.

' Quando
lo raio de la grazia, onde s'accende
verace amore | e che poi cresce amando,

---

di periodi comparativi, oltre gli esempi citati, cfr. *Purg.* VIII 112-16, IX 52-55, 133-35, XXI 1-4, ecc. Ma si ammiri il crescendo oratorio che nella parlata di Ulisse, *Inf.* XXVI 90 sgg., prima di giungere all'ampiezza tonale degli ultimi versi squillanti di accenti, si spezza in una varia successione di pause in corrispondenza delle varie fluttuazioni del sentimento. Cfr. pure l'evocazione di Giustiniano, *Par.* VI 1 sgg., e le vite di san Francesco, *Par.* XI 28 sgg., e di san Domenico, *Par.* XII 31 sgg.

[1] Raro infatti l'alternarsi di endecasillabi a spezzatura monotona come quelli di *Inf.* V 97-99 ' Siede la terra | dove nata fui Su la marina | dove 'l Po discende Per aver pace | co' seguaci sui '; cfr. IV 88-90, IX 112-14, ecc. In essi traspare il tipo di endecasillabo con accenti di quarta e di ottava che predomina nelle canzoni amorose dantesche – eco fedele dell'endecasillabo che il Cavalcanti usò per es. nella canzone *Donna mi prega* e con frequenza nei sonetti – tipo che nel Canzoniere di Dante tende a scomparire nelle canzoni dottrinali, nelle Petrose e in quelle dell'esilio. La saldatura tra i due emistichi vi si compie perfetta e si fa contemporaneamente maggiore il numero degli endecasillabi con accento sulla sesta.

multiplicato | in te tanto resplende
  che ti conduce su per quella scala
  u' sanza risalir nessun discende,
qual ti negasse il vin de la sua fiala
  per la tua sete, | in libertà non fòra
  se non com'acqua | ch'al mar non si cala.

(*Par.* X 82 sgg.).

Meglio ancora in questo superbo crescendo che, prima di allentarsi e chiudersi, si espande trionfalmente con un fragore di suoni aperti che sembrano dilatarsi negli echi svegliati dall'avverbio iniziale del quarto verso.

L'altro ternaro, | che così germoglia
  in questa primavera sempiterna
  che notturno Ariete non dispoglia,
perpetualemente ' Osanna ' isberna
  con tre melode, | che suonano in tree
  ordini di letizia onde s'interna.

(*Par.* XXVIII 115 sgg.).

Osserviamo pure, oltre le pause, come energicamente si conchiude questo periodo che ha la rotonda pienezza di una strofe di canzone.

Ciò che non more | e ciò che può morire
  non è se non splendor di quella idea
  che partorisce, | amando, il nostro Sire;
chè quella viva luce che sì mea
  dal suo lucente che mai si disuna
  da lui, nè da l'amor ch'a lor s'intrea,
per sua bontate | il suo raggiare aduna,
  quasi specchiato, | in nove sussistenze,
  eternalmente rimanendosi una.

(*Par.* XIII 52 sgg.).

Sono versi che ci trasportano con la loro veemenza oratoria e con la loro melodia alle cime delle invisibili essenze, dove l'idea pare limpidamente disvelarsi entro una luce che all'improvviso ci abbaglia [1].

Dal fatto cui alludevamo, che il fine ritmico della cadenza tende a spostarsi nell'interno del verso dopo l'accento di quarta, non appena si accenni a tensione lirica, resta lumeggiato uno dei pregi singolari della rima dantesca; la quale esercita, nello svolgimento melodico del periodo, la sua efficacia sonora senza troppo risollevarsi dal ritmo e staccarsi come individualità indipendente. Che se la rima rara e inaspettata – come acutamente osservava il mio sempre compianto Maestro [2] – ci sorprende alla fine di una terzina, occhieggiando nel fulgore di un' immagine che ci fa soffermare e ci esalta, essa coincide allora con il conchiudersi e il rinsaldarsi del ritmo e suggella, con la nota finale melodica, la intensa vita concettuale in sè raccolta.

❧

Ritornando alla pausa interna di cadenza ritmica, è qui appunto dove la legatura, quando non si strema in esili nessi coordinativi di facile elisione, assume caratteri armo-

---

[1] Non mi paiono assolutamente accettabili le conclusioni di G. LISIO, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri,* Bologna, 1902, p. 96 sgg., sia per quanto dice del carattere generale della poesia della *D. C.*, sia per ciò che egli scrive sulla musicalità del verso dantesco. Considerando il verso in astratto, come unità assoluta e indipendente, egli giunge alla conclusione che il verso dantesco ritenga ' talvolta, della musica, non più che il numero sillabico e gli accenti, ed in forma del tutto materiale '.

[2] E. G. PARODI, *La rima nella D. C.*, in *Poesia e storia nella Divina Commedia,* Napoli, 1921, p. 101 sg.

nici più accentuati per le vocali in iato [1]; se pure non si hanno – raramente, ma sempre a segnare uno stacco logico – quelle dialefi di eccezione contro le quali più ardentemente si accanirono i copisti, eliminandole, ogni qual volta era possibile, con zeppe più o meno innocenti [2].

Trascuriamo di rilevare in questi versi il tono di chi vuole specificatamente individuare:

> I' vidi Elettra con molti compagni
> tra' quai conobbi ¦ Ettor ed Enea....
> (*Inf.* IV 121 sg.)

o enumerare:

> Grandine grossa, | acqua tinta e neve
> (*Inf.* VI 10)

o la pausa che apre la parentesi di una proposizione relativa che fissa un particolare necessario:

> e quella parte | onde prima è preso
> nostro alimento, a l' un di lor trafisse;
> (*Inf.* XXV 85 sg.)

ma l'inciso che in questa terzina separa il primo dal secondo termine comparativo, ha il valore di chiarimento e di giustificazione logica dell'immagine che vi è espressa:

> Nè solo a me la tua risposta è uopo;
> chè tutti questi n' hanno maggior sete
> che d'acqua fredda | Indo o Etiopo.
> (*Purg.* XXVI 19 sgg.).

[1] Cfr. E. CIAFARDINI, *Dialefe e sinalefe nella 'Divina Commedia'*, in *Rivista d'Italia*, ottobre, 1914, p. 481 sgg. Nelle tavole che ivi son date con un criterio alquanto meccanico – ciò non toglie che il gusto dello studioso a quando a quando si palesi – si possono rilevare i casi su menzionati. Nella ritmica medievale il iato in cesura è normalmente ammesso.

[2] È uno dei tanti criteri, oltre quelli paleografici e linguistici, di cui possiamo giovarci per giudicare nella tradizione diplomatica la successione cronologica delle differenti lezioni.

E questi esempi ancora: l'uno, un vocativo che riempie col suo grido tutto il primo emistichio:

> Ahi Genovesi, | uomini diversi
>   d'ogne costume
>
> (*Inf.* XXXIII 151 sg.)

e l'altro, in pausa, che segue alla cadenzata successione di tre endecasillabi logicamente sospesi:

> La casa di che nacque il vostro fleto,
>   per lo giusto disdegno che v'ha morti,
>   e puose fine al vostro viver lieto,
> era onorata, | essa e suoi consorti.
>
> (*Par.* XVI 136 sgg.).

Qualche altro esempio si aggiungerà in seguito. Ma vogliamo subito notare, tenendoli distinti dai precedenti perchè il secondo emistichio s'inizia con vocale atona, anche questi versi a scansione lenta che spicca parola per parola:

> Questi non ciberà terra nè peltro,
>   ma sapïenza, | amore e virtute....
>
> (*Inf.* I 104 sg.)

> O tu ch'onori | e scienza ed arte
>
> (*Inf.* IV 73)

> Quante volte, del tempo che rimembre,
>   legge, moneta, | officio e costume
>   hai tu mutato....
>
> (*Purg.* VI 145 sgg.)

e fissa qui una contrapposizione:

> vidi due vecchi in abito dispari,
> ma pari in atto | ed onesto e sodo
>
> (*Purg.* XXIX 134 sg.)

e là segna una distinzione di due riferimenti storici:

Lo ceppo di che nacquero i Calfucci
era già grande, | e già eran tratti
a le curule Sizii e Arrigucci

(*Par.* XVI 106 sgg.).

Da ultimo, insieme col notissimo verso, croce e delizia d'ogni studioso di metrica, latinamente disposto col participio in fine di verso e il sostantivo in cesura [1]:

più volte il mondo | in caòs converso

(*Inf.* XII 43)

quest'altri due, dove gli stessi incontri vocalici [2] potrebbero in parte giustificare la dialefe:

L'acqua era buia | assai più che persa

(*Inf.* VII 103)

Dinanzi ad esse | Eufratès e Tigri
veder mi parve.... (*Purg.* XXXIII 112 sg.).

Tutti casi eccezionali, se al verso di Dante applichiamo la misura dell'endecasillabo quale ce la fissò, con la perfetta saldatura dei due emistichi, la metrica cinquecentesca sul fondamento dell'endecasillabo del Petrarca [3]. Storicamente invece essi non sono che le ultime tracce di procedimenti ritmici frequenti nella tradizione lirica del periodo predan-

[1] Ricordiamo versi come questi: *Inf.* XIII 15 ' fanno lamenti in su li alberi strani '; XVI 3 ' simile a quel che l'arnie fanno rombo '; XIX 99 ' ch'esser ti fece contra Carlo ardito '; cfr. *Purg.* XI 117, XII 33, XIII 96, ecc.

[2] Cfr. *Purg.* XXXIII 127 ' Ma vedi | Eunoè.... '; XXVIII 131 ' Eunoè si chiama; | e non adopra '.

[3] Per gli endecasillabi petrarcheschi di dodici sillabe di cui s'occupò M. SCHERILLO, in F. PETRARCA, *Il canzoniere* ecc., edd. Rigutini-Scherillo, Milano, 1918, pp. 12-14 e Append. I, p. 79 sgg., cfr. le osservazioni del PARODI, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XXV, pp. 113-14.

tesco; la quale, dietro l'esempio e l'imitazione più o meno stretta della poesia provenzale, aveva variamente foggiato e modificato il suo metro. Dall'abbondante messe raccolta trascegliamo i casi più significativi.

PIER DELLA VIGNA, XXIX II 10, come lo ferro | atra', no se vede
IACOPO MOSTACCI, XXIX III 13, imagina | e plaze quel desio
ABATE DI TIVOLI, XXX I 4, cavelli e barba | agio a tua fazone
ID., I 5, ed ogni parte | agio visa e ciera
GIACOMO DA LENTINO, XXX IV 13, ca d'onne parte, | amor, ò penseri
RINALDO D'AQUINO?, XLI V 7, perzò di dire | agia avedimento
CHIARO DAVANZATI, LXXXV VI 10, se d'altri | o da sè è consigliato [1]
GUITTONE, XXII I, Amor se cosa | è che 'n signoria
ID., LVI I, Lasso, | en che mal punto ed en che fello [2]
FOLGORE DA SAN GIMIGNANO, p. 25, v. 4, cani | uccelli e danari per spese
ID., p. 27, v. 11, avendo gioia, | allegrezza e canti
ID., p. 30, v. 5, bandiere | e coverte a molti 'ntagli
ID., p. 31, v. 1, Di giugno dovi | una montagnetta
CENE DA LA CHITARRA, p. 40, v. 4, acqua | e vento che non cali maio [3]
MEO ABBRACCIAVACCA, son. *Parlare scuro*, v. 6, di primo fine | e di fine storma
PAOLO LANFRANCHI, son. *L'altrier*, v. 2, mandare Amore | a la donna mia
BONAGIUNTA, son. V, v. 7, agio veduto | om molt'acquistare

---

[1] Seguo la numerazione del MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, cui rimando, rammodernando in parte l'ortografia. Oltre i casi elencati, vedansi questi altri più dubbiosi: XXVI IX 12, XXVIII 12, XXIX I 11, XXX I 7, LXXXV III 10, ecc.

[2] *Le rime*, ed. F. PELLEGRINI; cfr. pure I 5, IV 6, XXXIII 8, XLIX 4, ecc.

[3] *I sonetti*, ed. F. NERI; cfr. pure per Folgore, p. 37, vv. 5, 10; p. 38, v. 6; p. 55, v. 10; p. 57, v. 5; p. 62, v. 1, ecc.; e per Cene da la Chitarra, p. 40, vv. 5, 7; p. 45, v. 3; ecc.

Bonagiunta, son. viii, v. 1, Dentro da la nieve | esce lo foco
Id., son. xviii, v. 1, Gli vostri | occhi ch'e' m'hanno divisi [1]
Guido Cavalcanti, son. *Beltà di donna*, v. 8, oro | argento, azzurro 'n ornamento
Id., son. *S'io prego*, v. 7, saggia e adorna | accorta e sottile [2]
Guido Orlandi, son. A suon di trombe | anzi che di corno [3]
Lapo Gianni, xvii 21, Giovane sana | allegra e secura [4]
Il Fiore, cviii 4, non con giomelle, | anzi a colmo staio
Id., cxii 3, né pan né vino, | anzi il guadagnaro
Id., cxxx 2, religïoso | e di santa vita
Id., cxxix 10, che truova | ogni dì nuovi misfatti
Id., clxx 13, ma non sì tosto: | attendi un petitto
Id., clxxxiii 6, ed halle messe | a sì gran distrezza [5]

Senza dubbio a Dante, oltre gli esempi della nostra tradizione lirica, sono stati presenti quelli che gli forniva la poesia provenzale. Ivi, nei periodi delle origini e della decadenza con frequenza maggiore che nel periodo classico, le

---

[1] *Rimatori siculi-toscani del dugento: Pistoiesi-Lucchesi-Pisani*, a cura di G. Zaccagnini e A. Parducci, Bari, 1915. Cfr. pure per Paolo Lanfranchi, p. 29: 'Dimme, | Amore, vorestù tornare De la mia parte | a la donna mia'. Il Parducci per i suoi rimatori lucchesi enumera a p. 110 n. 6 i casi tipici di iato. Gli si doveva presentare facile la correzione a Bonagiunta, son. x, v. 11 'Chera sovra l'altre rischiarate' (*l.* sovra | a) e ad Anonimo, son. xiii 1, v. 11 'vita tenebrosa 'n esta giunta' (*l.* tenebrosa | in). Inutili sono le correzioni dello Zaccagnini. Si lasci come dànno i manoscritti, cioè per Gallo Pisano (p. 135) i 4 'Lo meo core | in altezza s'avanza'; e per Pannuccio del Bagno (p. 152) vii 33 'on l'han condutto | in propietate'.

[2] *Rime*, ed. Ercole, pp. 269, 286.

[3] *Liriche del 'dolce stil nuovo'*, ed. E. Rivalta, Venezia, 1906, p. 46.

[4] Lapo Gianni e Gianni Alfani, *Rime*, ed. E. Lamma, Lanciano, 1912, p. 69.

[5] Ed. E. G. Parodi, Firenze, 1922; cfr. inoltre cxxiv 11, 12; clxxxv 3, 12; ccxxiii 7. Aggiungerei ancora viii 1 'Se mastro | Argus che fece la nave'; ma escluderei clxxv 12 'Gran danno le ha già fatto vergogna', dove si potrebbe leggere *le' ha*.

vocali in iato venivano computate come elemento sillabico nella misura del verso [1]. Ma quello su cui abbiamo rivolto la nostra attenzione è che nella *Divina Commedia* la dialefe d'eccezione trova costantemente una giustificazione estetica, che ne legittima l'applicazione nell'unità musicale del verso, coincidendo la pausa ritmica con uno stacco logico o sentimentale. Poichè sempre, a testimonianza di un'arte esperimentata e ardente che soggioga la forma all'idea e la tien fissa al suo ufficio di mezzo e non di scopo, Dante ha saputo realisticamente incidere il suo endecasillabo, dove la fluttuante materia verbale si apriva per il proprio peso in iati improvvisi, che echeggiavano con schiettezza di accenti i vasti accordi musicali del suo sentimento [2].

---

[1] Un'esemplificazione abbondante ce la dà A. PLEINES, *Hiat und Elision im Provenzalischen* (Ausg. u. Abhandl. aus d. Gebiete der roman. Philol.), Marburg, 1885, p. 16 sgg. Cfr. LEVY, in *Literaturblatt f. germ. u. roman. Philol.*, VII, 503 sgg. Molta parte dei casi di dialefi sono in pausa ritmica e dovevano tenersi distinti; ma in particolare, cfr. C. APPEL, *Bernart von Ventadorn*, Halle a. S., 1915, p. CXVII sg. Sarebbe pure interessante estendere la ricerca anche nella lirica d'oïl, ma su testi criticamente fermati. Cfr. THOMAS, *Le roman de Tristan*, ed. BÉDIER (Societé des anciens textes français), v. 420, 'Il del prendre | , els del doner ', 515 ' E decevre | e enginnier ', 617 ' Que traïtre | e que fel faz ', 2776 ' E le plaindre | e le plurer '; dove abbiamo iato non solo in pausa ritmica, come osserva il Bédier (II, p. 30 sg.), ma in coincidenza ancora con uno stacco logico determinato dalla contrapposizione in un processo enumerativo.

[2] L'esasperazione di simili procedimenti metrici si può notare nei nostri ultimi poeti decadenti, e troppo facile ne riuscirebbe la documentazione. In genere i nostri poeti classici li ignorano; ricordo solo il Foscolo, *Sepolcri*, 281 ' antichissime | ombre e brancolando '. Ma per tornare alla *Divina Commedia*, in considerazione dei motivi su esposti non ho esitato ad accogliere, eliminando la insolita dialefe, la lezione: *Inf.* IV 30 ' e d'infanti e di femmine e di viri ' come è corretto nel cod. Vill. e nel Land.; non ' d'infanti | e di.... ' L'insistenza del polisindeto (cfr. *Purg.* I 50) ha la sua efficacia; e così *Inf.* XVII 51 ' o da pulci o da mosche o da tafani ', secondo la lezione di α, mentre β ha ' da

Da chiunque voglia seguire lo svolgimento del pensiero, non si potranno altrimenti leggere che con la dialefe dopo il primo emistichio, versi come i seguenti:

Io non Enea, | io non Paolo sono

(*Inf.* II 32)

chè là dove appetito non si torce,
dico nel cielo, | io me ne gloriai

(*Par.* XVI 5 sg.)

quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico | è un semplice lume

(*Par.* XXXIII 89 sg.).

Siamo alla solita pausa ritmica la quale, in voci su cui fortemente batteva l'accento emotivo, ha giustificato la dieresi di eccezione, come ancora la giustifica pienamente negli endecasillabi seguenti:

onde sì svïa | l'umana famiglia

(*Par.* XXVII 141)

sì che spenti
nel tuo desïo | già son tre ardori

(*Par.* XXIX 47 sg.).

Pur qui appaiono tracce di consuetudini metriche anteriori a Dante. Poichè la dieresi in pausa sotto l'accento di quarta – eco della cesura del decasillabo provenzale [1] – ebbe un'ap-

pulci | o da.... '; *Inf.* XXXII 1 ' S'io avessi le rime e aspre e chiocce ' come è felicemente corretto nel Land., cfr. *Inf.* I 5; e non ' le rime | aspre.... '; *Purg.* III 68 ' i' dico dopo i nostri mille passi ', come dànno il Triv., il Ricc. 1035, ecc., non ' dico dopo | i nostri.... '.

[1] Nella nostra lirica delle origini non mancano endecasillabi con cesura femminile, cfr. Abate di Tivoli, son. *Qual uomo altrui,* v. 5 ' s'amor v'avesse |

plicazione sporadica nella nostra lirica delle origini, senza costituire una norma inderogabile cui fosse necessario sacrificare talvolta il ritmo spontaneo del pensiero.

GUITTONE, ed. cit., XVI 6, d'esse no i dïa | mert'esser sperato
ID., XVI 12, ch'eo non disïo | d'arricchir d'avere
CHIARO DAVANZATI, ed. cit., LXXXV III 10, ched io venïa | a sì gran diporto
CECCO ANGIOLIERI, XXII 2, non piacci a dïo | ch'i' viva niente
ID., XXII 3, anima mïa, | mor', ben me apuoia
ID., XXII 7, ma non perch'ïo | ne cur' una luoia
ID., XXXIX 13, la vita süa | sarà più gioiosa [1]
PANNUCCIO DEL BAGNO, IV 67, De la follïa | presente partire [2]
PAOLO LANFRANCHI, son. *L'altrier*, v. 13, Egli sparïo, | più non gli parlai
DANTE, *Vita Nuova*, XV 6, v. 13, la qual si crïa | ne la vista morta
CINO DA PISTOIA, XVIII 75, E prega Dïo | lo signor verace [3]
Il Fiore, XXV 8, che Gelosïa | sì forte ne grava
ID., XXXIII 6, ch'era follïa | se più navicava
ID., XLI 8, si fa follïa, | s' tu mi metti a parte
ID., LII 5, A Gelosïa | che mal fuoco l'arda
ID., LVIII 4, per cortesïa | tanto son villane [4]
ID., CXIV 11, non fallerïa | già sed e'chiedesse
L'Intelligenza, str. VI 1, Amor per süa | dibonaritate.

---

feruto coralmente' che giustamente fu conservato da S. SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella lett. ital. delle origini*, in *La Rassegna*, 1918, p. 251; ma l'indagine resta ancora a fare.

[1] *I sonetti di Cecco Angiolieri*, ed. A. F. MASSERA, Bologna, 1906. Mi servo di questa edizione e non di quella curata per gli Scrittori d'Italia, *Sonetti burleschi e realistici*, Bari, 1920, perchè ivi il Massera in omaggio alla metrica corrente ritoccò il testo, eliminando la più parte delle dieresi e dialefi di eccezione su cui cadeva l'accento emotivo.

[2] Ed. ZACCAGNINI, p. 152. Malamente si corregge col verbo 'dipartire'.

[3] Ed. BARBI, in *Le Opere di Dante Alighieri*, Firenze, 1921.

[4] Ed. PARODI, cfr. CXXXVII 14, CXLVI 11, CXLIX 12, ecc.

Sono esempi che lumeggiano altri casi non meno singolari per l'intensità di significato che l'aggettivo acquista sotto l'insistenza ritmica che lo dilata [1]:

che solo a' pii | dà de le calcagne (*Purg.* XII 21)
E quella pïa | che guidò le penne (*Par.* XXV 49)
lo pan che 'l pïo | Padre a nessun serra (*Par.* XVIII 129)

e chiariscono pure quest'ultimo, dove *io* dieretico segue a una forte pausa e accoglie in sè il movimento di tutto il periodo:

Questo conforto del foco secondo
mi venne; ond' ïo | levai li occhi a' monti
che li 'ncurvaron pria col troppo pondo.
(*Par.* XXV 37 sgg.) [2].

---

[1] Cito quelli in cesura, ma qui aggiungo: *Par.* I 100 'ond' ella appresso d'un pïo sospiro', XV 25 'sì pïa l'ombra d'Anchise si porse'. Si tratta sempre, anche fuori dei casi contemplati, di un accento che articola e scioglie con forza graduata un dittongo perchè sia pieno il colorito sentimentale. Nelle stesse *Rime* di Dante, ed. BARBI, cfr. XLVIII 10 'ïo | che m'appello umile sonetto', XLIX 9 'Dëo, | quanto fie poca addimoranza', LVI 16 'mïa donna verrà'; parole che sono tutte in pausa. Ma potremmo addurre altri esempi; per venire ai moderni, nell'Alfieri, *Aiace*, V, sc. 8ª 'il morir mïo. | Sotterra t'aspetto'.

[2] L'affermazione del CIAFARDINI, *Dialefe e sinalefe* cit., p. 478 n. 1, fatta propria dal D'OVIDIO in *Studi danteschi* VII p. 46, a proposito della desinenza verbale *-ea* che in Dante non sarebbe mai bisillaba, mi stringe a seguitare alcuna giunta. Il bisillabismo è certo almeno in *Purg.* XII 61 'Vedëa Troia in cenere e in caverne'. In genere ho osservato, e la concordanza dei codici è sintomatica, che *-ea* sotto l'accento di quarta, specie in pausa, è dieretico; es. *Purg.* III 60 'e non parëa, | sì venivan lente', *Par.* XVIII 1 'Già si godëa | solo del suo verbo Quello specchio beato'; e così talora dinanzi *s* coperto, *Inf.* XXVIII 100 'Oh quanto mi parëa sbigottito'. Riguardo a *Purg.* II 23 'Un non sapeva che bianco e di sotto' la tradizione diplomatica raccomanda proprio il trisillabo e rigido *sapeva* e non *sapëa*; ed è naturale, poichè, data la frase sintatticamente legata nelle sue parti, sul verbo – per dirla con le parole del D'Ovidio – ci si scivola.

❧

Di proposito mi sono astenuto sinora dal parlare di dittonghi discendenti il cui ultimo elemento sia la vocale palatale *i*, per una questione che m'era necessario risolvere, o tentare di risolvere, a parte. In versi come questi:

> che li hai scorta sì buia contrada (*Inf.* VIII 93)
> noi stavamo immobili e sospesi (*Purg.* XX 139)
> Oi splendor di viva luce eterna. (*Purg.* XXXI 139)
> Oi splendor di Dio per cu' io vidi (*Par.* XXX 97)
> che mi dicesse chi con lui stava (*Inf.* 117)
> mi fuggì 'l sonno e diventai smorto (*Purg.* IX 41)

i dittonghi *hai*, *noi*, *oi*, *lui* e quello di *diventai* possono, per la giusta misura dell'endecasillabo, considerarsi dieretici? Osserviamo subito che in voci come *hai* < * *has*, *noi* < *nos* la *i* non è che la succedanea romanza di *s* finale latino; in *oi* essa è semplicemente epitetica. Ora a Dante, poeta e trattatista che teneva costantemente fisso lo sguardo alle norme della versificazione latina distinguendo, con fine e quasi istintivo discernimento, da quelli del suo volgare i gruppi di suoni che il latino gli presentava, una dieresi in tali condizioni sarebbe parsa inammissibile. Di false dieresi, che non mancano nei verseggiatori del periodo dantesco [1],

---

[1] Cfr. Bonagiunta, ed. cit., Tenz. II 1 2 ' poï mi so in tutta dubitanza '; Dotto Reali, id., v. 67 ' assaï più leggeri '. *Il Fiore*, ed. cit., CXXXIX 3 ' Voï mi fate sì dolze preghera ', CXCV 12 ' Se voï mi parlate di malia ', CCII 2 ' a voï, quando prender le degnaste '; ecc. In posizione atona trovo tuttavia in Guido Cavalcanti, ed. cit., son. *Morte gentil*, v. 12 ' Oïmè lasso, quante volte dico '; Dante, *Rime*, ed. cit., LXVII 10 ' Oïmè, quanto piani '; Petrarca, CCLVIII 34 ' Oïmè, terra è fatto il suo bel viso '; prolungazioni anormali di sillaba destinate agli accenti patetici.

neppur una nella *Divina Commedia* [1]. A parte il fatto che nell' antico fiorentino e in genere nei dialetti toscani occidentali l' elemento palatale di questi dittonghi discendenti tendeva a scomparire nella pronunzia e di conseguenza nella grafia – si ricordino le dispute cinquecentesche se nella lingua del trecento esistesse *sei* < *es* di contro a *se* (*se'*) quale concordemente davano i manoscritti e si pensi ai frequenti raddoppiamenti di fonetica sintattica con particelle enclitiche in casi come *Par.* XV 88 *compiacemmi* < *compiace'mi* < *compiaceimi*, cfr. *Purg.* XXXI 89 *femmi* mi feci [2] – quello che dobbiamo notare a proposito dei dittonghi in questione è che essi sono tutti seguiti da parola cominciante con *s* coperta. È una condizione particolare a cui ci siamo già richiamati per la dieresi di eccezione. Qui però c' è un fatto fonetico d'altra natura. Dinanzi a *s* coperta iniziale generalmente si svolgeva in pausa, e quindi dopo voce ossitona, quell' *i* prostetico che in casi più ristretti, cioè dopo *non*, *con*, *in*, *per*, ritroviamo tuttora nella lingua letteraria [3]. Noi avevamo per es.:

> quiritta se'? attendi tu iscorta...?
>
> (*Purg.* IV 125).

---

[1] E. CIAFARDINI, *Dieresi e sineresi nella Divina Commedia*, in *Rivista d' Italia*, giugno, 1910, p. 918.

[2] Cfr. PARODI in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., III p. 110, XXIII p. 61.

[3] Si vedano del resto le osservazioni del GRÖBER in *Zeitschrift f. rom. Philol.*, II p. 595. Anche dopo la sigla *et*, comunque si risolva – e che dinanzi a vocale si pronunziasse *ed* lo dimostra la lezione *Inf.* VI 18 *e disquatra* l. *ed isquatra* – abbiamo prostesi di *i*; onde dovrà leggersi *Purg.* XXVIII 41 *cantando ed iscegliendo*, cfr. *Inf.* XXIV 25 *ed estima*. Così a principio di verso, non ostante l'esitazione dei manoscritti, *Inf.* XIV 42 *escotendo*, XXI 107 *iscoglio*, *Par.* XIV 136 *escusar*, e forse anche accettare *Inf.* XVII 71 *ispesse fiate*; ma cfr. *Purg.* XXII 104.

In altre parole: il mantenimento della palatina nei dittonghi sopra enumerati è dovuto soprattutto al forte gruppo consonantico che, bisognoso di appoggio, immediatamente le tien dietro. Da esso sarà opportuno non staccarlo, perchè sia espressa, con un'adeguata rappresentazione grafica, la sua individualità sillabica nella misura musicale del verso. Noi scriveremo per tanto:

che li ha' iscorta sì buia contrada
no' istavamo immobili e sospesi
O isplendor di viva luce eterna
O isplendor di Dio per cu' io vidi [1]

E analogicamente per gli altri casi, che non sono del tutto uguali ma che si trovano nelle medesime condizioni [2]:

che mi dicesse chi con lu' istava
mi fuggì 'l sonno e diventa' ismorto

---

[1] Così scriverei per es. *Il Fiore*, ed. cit., XIII 6 'e disse Schifo, tu fa' istranezza'; XCII 1 'color con cu' i' sto sì hanno il mondo'; CXXX 13 'fu po' istrangolato che tal gola'; CLIV 4 'ched i' avre' ispesso freddo e caldo', cfr. CLXIV 4, CLXXX 8.

[2] Lascerei intatto il dittongo in cesura: Cavalcanti, ed. cit., son. *Deh, spiriti miei*, v. 9 'I' veggio a luï | spirito apparire'; cfr. Paolo Lanfranchi, ed. cit., son. *De la rota*, v. 11 'ch'a te nè luï | Dio non l'ha giurato'; son. *L'altrier*, v. 4 'andar a leï; | tanto ne 'l pregai'. Nel son. *Con plu sospiri*, attribuito a Dante, ed. BARBI (in *Studi danteschi*, I, p. 55), v. 13 'ch'a servir leï | l'anima se pone'. Ma anche fuori di questi casi noi troviamo: Bonagiunta, ed. cit., Tenzoni, I II 8 'sì ch'altro ferro da luï non strima', I IV 8 'risposa, che per luï si diprima'; *Il Fiore*, CLIII 4 'coluï che più cara mi tenesse'; CCXII 5 'contra leï battaglia poco dura'. A proposito del verso *Inf.* XXXI 77 'Questi è Nembrot per lo cui mal coto', sul quale si è fermato il PARODI in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XXXVIII p. 43 sg., o si ammette la dialefe 'Questi | è....' con il pronome sostantivato, o si accetta la tarda correzione *Nembrotto*. In quanto a *Par.* XXXIII 58, dove *colui* è in cesura, la lezione del cod. Vill. 'Qual è colui che somnïando vede' tronca ogni discussione.

e quest'ultimo ancora, dove ' dianzi ' sarebbe eccezionalmente dieretico contro altri sei casi contrari:

> per cu' iscosse dianzi ogni pendice.
> (*Purg.* XXIII 132).

L'unica vera eccezione resta a chiarire nel verso:

> ficcaï li occhi per lo cotto aspetto
> (*Inf.* XV 26).

Una dialefe che scinda il nesso sintattico *li* | *occhi* [1] sarebbe contro le abitudini ritmiche di Dante. Che realisticamente sia espresso nel trisillabo, come pensa il Ciafardini, ' lo sforzo che si fa con gli occhi per riconoscere qualcuno ' [2], mi pare una giustificazione troppo sottile e alquanto stiracchiata. Si badi piuttosto che il verso, entro la compagine del periodo, manca di determinatezza, privo com'è del complemento di termine. Senza dubbio si dovrà scrivere:

> ficca' i li occhi per lo cotto aspetto

se pure la lezione originaria non sarà stata ' ficca' li li occhi ' con una apparente reduplicazione di forme simili, una delle quali fu tosto soppressa [3].

---

[1] Un esempio ce lo dà Bonagiunta, ed. cit., Discordo I 5 ' e li | auselli in schiera ', cfr. *L'Intelligenza*, str. II v. 2 ' Sotto le | ombre danzan le garzette '; ma nei provenzali non è molto raro.

[2] CIAFARDINI, *Dieresi e sineresi*, p. 914.

[3] Dopo quanto s'è detto, sempre a proposito di rappresentazione grafica, sarà bene scrivere: *Inf.* V 110 ' china'il viso e tanto il tenni basso '; XVII 76 ' trova' il duca mio ch'era salito '; *Par.* III 6 ' leva' il capo a proferer più erto '; *Inf.* XXXII 68 ' sappie ch' i' fu' il Camicion de' Pazzi '; *Par.* I 96 ' Dentro ad un novo più fu' inretito ', ecc. Anche negli incontri vocalici dopo tonica l'articolo plurale o il pronome arcaico *i* non fa sillaba; quindi in versi come: *Par.* V 71 ' e fe' pianger di sè li folli e' savi ', XVII 3 ' quei ch' ancor fa li padri a' figli scarsi ', ecc., la forma *li* è da preferirsi tanto per ragioni storiche quanto per ragioni metriche.

III. – Lo scempiamento del dittongo in rima

Illustrato con le teorie che Dante espone nel *De vulgari eloquentia* [1] a proposito dei tre stili, alto, maggiore ed umile – l'uno per la tragedia, l'altro per la commedia e il terzo per l'elegia – il titolo di *Commedia* può tenere nel dubbio e trarre in errore [2] chiunque, nell'incertezza della tradizione diplomatica e con apografi tardi che tra loro presentano continue e molteplici varietà, cerchi di determinare le forme e i suoni a cui il Poeta presumibilmente si attenne, tratto dalle abitudini, dalle tendenze e dalle tradizioni del suo tempo. Problema questo delicato e difficile, ma parte essenziale di ogni ricostruzione critica, perchè connesso intimamente con gli elementi costitutivi dell'opera letteraria; soprattutto in un periodo in cui il linguaggio della poesia e quello della prosa, pur movendosi in campi contermini dove vicendevolmente e di continuo s'alternavano le influenze, si attenevano e si informavano ad esigenze e a tradizioni proprie. Tali esigenze e tradizioni singolarmente nella lirica si mantennero tenaci sino al Petrarca, per quanto a poco a poco di fronte alla prosa se ne attenuassero i caratteri di eccezione e di antinomia.

Se non che tra il Dante del *De vulgari eloquentia*, allorchè pensava doversi riservare alla commedia ' quandoque mediocre, quandoque humile vulgare ' [3], e il Dante del ' sa-

[1] II IV 5 sg.

[2] Cfr. per es. quanto scrive G. Lisio, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante*, Bologna, 1902, p. 96.

[3] II IV 6.

crato poema ', del poema al quale avevan ' posto mano e cielo e terra ' e dal quale egli sperava l'incoronazione ' sul fonte del *suo* battesmo ', esiste, come ha chiaramente dimostrato il Rajna [1], un divario profondo. L'enunziazione teorica era stata progressivamente negata dal fatto concreto della *Commedia*. Tra l'una, ferma nella sua astrattezza generalizzatrice, e l'altro che continuamente si realizzava, stavano in ordine cronologico, a modificare il concetto del volgare e a trarlo ogni giorno più dalla concezione angusta della *Vita Nuova*, la composizione dottrinale del *Convivio* e la materia della *Commedia*; la quale a mano a mano, rincalzata da maggior arte, saliva dalle forme corpulente alle essenze invisibili, tendendo attraverso i cieli, in un'aspirazione essenzialmente sentimentale e lirica, verso il mistero augusto della Trinità divina. Ascritto, dirò così, al genere letterario della commedia o, se si vuole, ' concepito in origine come semplice *Commedia*, il poema diventò con l'andar del tempo anche altra cosa; ciò tanto sotto il rispetto del contenuto quanto sotto quello dello stile, che Dante non sapeva ammettere altrimenti che proporzionato alla materia ' [2].

E la lingua? Ancor meno ci interessano le tarde giustificazioni dell'Epistola a Can Grande circa il ' modus dicendi ' proprio della *Commedia*: ' remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant ' [3]; parole che sembrano echeggiare l'interrogazione

---

[1] *Il titolo del poema dantesco*, in *Studi danteschi*, IV, p. 34 sg.; cfr. *Il trattato ' De vulgari eloquentia '*, in « Lectura Dantis », *Le Opere minori di Dante Alighieri*, Firenze, Sansoni, 1906, p. 215 sg.

[2] RAJNA, *l. c.*, p. 36.

[3] *Epist.*, XIII 31.

ansiosa e forse sottilmente ironica di Melibeo a Titiro nell'egloga responsiva di Dante al primo invito di Giovanni del Virgilio:

> Comica nonne vides ipsum reprehendere verba,
> tum quia femineo resonant ut trita labello,
> tum quia Castalias pudet acceptare sorores? [1]

La lingua della *Commedia* era senza dubbio il volgare in cui parlavano le femminucce; ma era più ancora il volgare in cui spontaneamente Dante effondeva la sua anima di poeta con la sua fede, col suo alto senso della vita, con le vaste visioni e coi sentimenti vibranti dal profondo: il volgare che, sotto il dominio dell'ispirazione, si scioglieva dai freni di pregiudizi intellettuali e di false teorie estetiche e dagli inceppamenti materialistici dell'analisi e del ragionamento. Cercare nella *Divina Commedia* per entro all'endecasillabo superbo, atto allo stile tragico [2], il volgare umile e mediocre, è come cercare se al sacro poema convenga il titolo che nel primo impeto dell'ispirazione Dante gli ha imposto.

Ma la nostra indagine si muove su terreno più solido e dentro confini storicamente determinati. Considereremo cioè gli elementi più conservativi del linguaggio poetico, le parole in rima, per vedere nelle forme e nei suoni loro quanto nella *Divina Commedia* è ancora rimasto della tradizione letteraria siculo-provenzale, pur dopo i temperamenti che vi avevano apportato i poeti dello 'stil nuovo' in armonia con le tendenze della lingua parlata e secondo l'ideale linguistico cui Dante stesso allude [3]. Richiamandoci pertanto

---

[1] *Ecl.*, II 52-54.
[2] *De vulg. eloq.*, II XII 3, cfr. II V 3.
[3] *De vulg. eloq.*, I XVII 3.

alle osservazioni e alle deduzioni succintamente esposte nella prima di queste note, i manoscritti che stanno a fondamento della nostra ricerca sono i seguenti: per la famiglia α, il Trivulziano 1080 (*T*) e il Laurenziano di Santa Croce XXVI sin. 1 di mano di Filippo Villani (*V*); per la famiglia β – gruppo dei Cento e sezione strozziana – il Landiano del 1336 (*L*), i Laurenziani-Strozziani 149, 150, 152 (nel loro complesso sono indicati con *S*, altrimenti vengono individuati col rispettivo numero) e il Riccardiano 1010 (*R*); in fine – gruppo Vaticano – il Riccardiano 1012 (*Ri*).

L'antichità soltanto ci induce a tener presenti il Trivulziano e il Landiano; ma di essi non potremo fare gran conto. Il primo – anche se niente ora ci importi la contaminazione delle tradizioni operatasi nell'apografo da cui discende – rivela nel copista, sia quello dell'apografo del '30 o sia Francesco di ser Nardo che lo esemplò, la tendenza forse inconscia a trasportare nella lingua poetica le consuetudini della prosa; tant'è che, pur mantenendosi entro i limiti idiomatici del fiorentino in qualche tratto popolareggiante [1], nell'uso esagerato del dittongo in rima generalmente si apparta dalla pluralità degli altri manoscritti a lui posteriori di alcuni decenni. Il secondo a sua volta, trascritto in Genova da Antonio da Fermo, è andato soggetto a saltuarie e su-

[1] Cfr. oltre quello che abbiamo detto a p. 26 n. 1, *fragello* Inf. XII 134, *grorioso* Inf. XIII 62, XV 56, *exempro* Purg. XXXII 67, Par. XIV 105, ecc., *compression* Par. VII 140, e viceversa *glige* Inf. VII 108, *Trinaclia* Par. VIII 67; *immoboli* Purg. XX 139, *uscissomo* Inf. VIII 54, *disiassomo* Par. III 73; *le veni* Purg. V 84, *così rimorte* Purg. XXIV 4; *dolfi* Inf. XXVI 19; *vidoro* Purg. XXIV 137, *rivolsonsi* Par. VIII 43, *paressono* Par. VIII 24, *sarebbono* Par. VIII 108, *comincerebbono* Par. XIII 90; ecc. Aggiungerei ancora *rugumando* Purg. XXVII 76, *rugumar* Purg. XVI 99.

perficiali alterazioni fonetiche e morfologiche di stampo prettamente marchigiano [1], contro le quali talvolta non ha resistito neppure la rima. Tuttavia là dove, contro le abitudini o le tendenze dell'uno o dell'altro copista, i due importanti manoscritti hanno mantenuto, in accordo con gli altri rappresentanti delle diverse famiglie, le forme della tradizione poetica, la loro testimonianza riesce preziosa.

Maggior affidamento ci dà il codice Villani, anche se ci tenga guardinghi la personalità dell'amanuense, che traspare in certe preferenze ortografiche di tipo classicheggiante e in taluni rammodernamenti linguistici, che si staccano dalla fonetica e dalla morfologia prevalente nei testi fiorentini del periodo dantesco [2]. In genere possiamo dire che la tendenza alle forme non dittongate, tanto nelle parole in rima quanto nelle parole interne del verso, vi si manifesta con una certa costanza. Ma questa stessa costanza, in cui sembrerebbero fedelmente rispecchiarsi i caratteri letterari arcaici, ci

---

[1] Cfr. l'accurato spoglio linguistico in G. BERTONI, *Prefazione e introduzione* a *Il codice Landiano della ' Divina Commedia '*, Firenze, L. S. Olschki, 1921, p. VI sgg.

[2] I nessi di conson. + *l* sono spesso mantenuti: nè si può dire fino a qual punto si tratti di un ripristino classicheggiante della grafia etimologica oppure di una tradizione, qui meglio che altrove conservata, che fa capo alla grafia degli antichi canzonieri, cfr. Inf. I 50 *semblava*, IV 113 *semblanti*, cfr. XX 40, XXIII 146, ecc.; V 57 *blasmo*, cfr. VII 93, XI 84, ecc.; XIII 67 *inflammò*, XIII 68 *inflammati inflammar*; XXVI 76 *flamma*, cfr. XXVI 85, XXVII 1, 63, ecc.; XXIX 1 *plaghe*, XXXIII 108 *flato*, ecc. Propendo per altro per la prima ipotesi, perchè certe sostituzioni verbali che non hanno conforto negli altri manoscritti, non sono che pretensiosi latinismi, cfr. Inf. XXXII 86 *blasfemava*, XXXII 100 *discomi*, Purg. VI 133 *refutan*, VI 149 *similante*, ecc. e così pure forme come Inf. III 55 *longa*, cfr. XXVIII 10, XXXI 128, Purg. V 131, ecc. all. a *lunga*, *lungo*. Metatesi popolareggianti, Inf. XXXI 106 *termoto*, XXXIII 35 *lo prade*, se non è un errore; forma non urbana, Purg. III 38 *avessi* ' aveste ', ecc. ecc.

lascia qualche volta perplessi e ci fa sorgere il dubbio che il copista con eccessivo rigore sistematico abbia fatto qua e là violenza ai dati della tradizione diplomatica. Per lo scempiamento del dittongo risulta evidente la tendenza ad eliminare, dove sia possibile, i casi di rima mista, cioè di dittongo con vocale semplice: *rispose* : *cose* : *paurose*, Inf. II 86; *seme*: *inseme* : *teme*, Inf. III 104; *sprona* : *bona* : *sona*, Inf. III 125; *prego* : *sego* : *nego*, Purg. XVII 56, ecc. È cioè la tendenza alla rima perfetta, contro la quale sembra opporsi lo scempiamento nei casi di vocale aperta in rima con altro dittongo non riducibile a vocale semplice: *prega* : *piega* : *nega*, Inf. V 77; *preghi* : *spieghi* : *neghi*, Purg. I 53; *brevi* : *requievi* : *levi*, Par. I 96, ecc.

È un piccolo problema [1] che sarà convenientemente risolto mediante il confronto con i manoscritti della famiglia β; dei quali abbiamo già posto in rilievo, singolarmente per la sezione strozziana, il carattere meccanico della riproduzione. I copisti che li esemplarono, la cui meticolosità giunse a tale da trascrivere anche rime manifestamente errate – si tratta, più che di fatti fonetici, di rime per l'occhio, cfr. Purg. XI 34 *nuote* (:*puote*:*ruote*) – si fecero scrupolo di introdurre deliberatamente suoni e forme prevalenti al tempo loro. Certo a quando a quando sotto la loro penna, per impulso della pronunzia nativa e per la consuetudine dell'uso prosastico, il dittongo anche in rima si presentava spontaneo: di qui, entro manoscritti dello stesso gruppo e in passi identici, una certa oscillazione di forme. Ma se altre considerazioni

[1] La questione è stata presentata dubitosamente dal PARODI in *Bull. d. Soc. Dantesca Ital.*, N. S. XXVIII p. 42.

non si oppongano, la forma dittongata, come quella più facile a introdursi, deve giudicarsi posteriore e cedere il posto alla forma scempia. Particolare attenzione faremo al Riccardiano 1012, uno dei manoscritti più conservativi del gruppo Vaticano: di un gruppo cioè dove, accanto a sistematici rammodernamenti e metrici e linguistici, persistono in rima forme arcaiche, che nella famiglia e nella tradizione parallela sono affatto scomparse.

La nostra indagine si fonda dunque sull'accordo di α e β, ma soprattutto di *V* e *Ri S R*, e pone in luce nell'uno o nell'altro manoscritto, in questa lotta tra il nuovo e l'antico, le alterazioni introdotte con norma costante e le concessioni sporadiche alle forme dell'uso o a quelle della tradizione. È un paragrafo interessante della storia della lingua che noi studiamo in funzione della *Divina Commedia* [1].

1. **-ario.** – Di norma, secondo la tradizione poetica (CAIX, *Origini* § 73, cfr. BARBI, *Vita Nuova* § 3, GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 1) l'esito preferito è *-ero.* – *rivera*, Par. XXX 61 in accordo completo dei manoscritti: negli altri quattro casi *L* dittonga e a Purg. XIV 26 anche *T*; *manera* (: *vera* : *era*), Par. XIII 17 *V Ri* soltanto, ma è la forma che fu comune anche alla prosa e sarà perciò da preferirsi, cfr. CAIX, *Origini* § 73; *lumera* in tutti i manoscritti; *sentero* costantemente in *V S R* e *Ri*, che su quattro scarta in un caso solo: dittongano invece *T L* a Inf. XXX 84, Par. XXIX 85 e con *Ri* a Purg. IV 94; *altero*, Purg. XII 70; *pensero*

[1] Le pubblicazioni a cui rimando con citazione dei paragrafi sono: CAIX, *Le origini della lingua poetica italiana*, Firenze, 1880; WIESE, *Der Tesoretto und Favolello Brunetto Latinos*, in *Zeitschrift f. roman. Philol.*, VII, 1883, p. 236 sgg.; BARBI, *La Vita Nuova*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1907, il capitolo 'Ortografia e fonetica', singolarmente p. CCLX sgg.; GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi nelle rime del Petrarca*, in *Studj di Filologia romanza*, VIII, fasc. 21, p. 89 sgg.

(: *doppiero* : *vero*), Par. XXVIII 6 *V Ri*, mentre *pensiero* favorito dalla rima per l'occhio è in *T L R S*, e *pensiero*, Par. XXIX 87 in *T* soltanto, che preferisce il dittongo. Poco dice *leggiero* (: *nocchiero* : *sediero*), Purg. II 41. Di tutti i manoscritti *schiera*, *schiere*; solo *V* in tre casi ha *schera*, Inf. XV 16, Purg. XXIV 65, Par. XVIII 75 e anche nell'interno del verso, Purg. V 42; è ammissibile l'oscillazione delle due forme trattandosi di voce poco usata nel linguaggio poetico; non appare infatti che col Guinizelli e coi rimatori bolognesi; nel Petrarca (GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 1) 'una sola volta *schera*, ma poi sempre *schiera*'. Del resto qui e altrove noi parliamo di tendenze che nella pratica dell'arte sono via via determinate e dalla tradizione letteraria e dall'illuminato arbitrio del poeta. Nel plurale esclusivamente la forma dittongata in assoluto accordo dei manoscritti: *cavalieri*, Inf. V 71; *pensieri*, Inf. XXXIII 16, Purg. XII 8, Par. X 134; *leggieri*, Inf. V 75, cui aggiungiamo l'avverbio *volontieri*, Inf. V 73, Purg. XII 10; e qui vada pure (*è*) *mestieri*, Inf. XXXIII 18, trascurando *Ruggieri*, Inf. XXXIII 14; *Sigieri*, Par. X 136.

2. **E** aperto. – Attraverso a parziali e sporadiche oscillazioni soprattutto nelle forme verbali, dove più forte s'esercita l'influsso dell'analogia, la tendenza generale e teoretica a conservare le forme non dittongate diventa una norma in finale ossitona e dinanzi a liquida e nasale (CAIX, *Origini* § 12, cfr. BARBI, *Vita Nuova* § 3, WIESE, *Tesoretto* § 9, p. 259, GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 3). A questa norma, per influsso della *-i* desinenziale, si sottraggono i verbi *venire* e *tenere* nelle seconde persone singolari. – *pe* (: *me* : *me*), Purg. XXXIII 8 *V Ri S R* (*piè T L*), ed è 'la forma unica per il singolare nel Petrarca'; *fele*, Purg. XX 89, solamente *S fiele*; *fera* sost., costantemente in *V*, che s'accorda con *T* Inf. XVII 114, con *S* 149, 150 Inf. XXV 59 e con *S R* Purg. XXXI 80, XXXII 96; gli altri manoscritti dittongano; viceversa si ha l'accordo completo sull'aggettivo *fero*, *feri*; ma con *fera*, Inf. XXIV 123 *T L* – e poco c'importa di loro – s'appartano dittongando; con *fere* 'ferit', Inf. XI 37 *V* sta isolato, ma la sua testimonianza per il mantenimento della forma poetica è decisiva. Sempre e in accordo: *intero*,

intera, *intere*; *leva* ‘levat’, *leve* ‘levet’ (solo *T* in due casi contro due ha *lieva*, Purg. XVII 8, Par. XXVI 86 e *lieve*, Purg. XXV 39). Incerto può parere *levi* ‘levet’ (: *disgrevi* : *levi*), Purg. XI 39 secondo *V*, mentre negli altri manoscritti o c'è oscillazione fra le tre vocali aperte variamente dittongate, oppure si ha in *TRS* 149, 150 rima perfetta di dittongo con dittongo; ma, come in altri casi consimili più tipicamente espressivi e sui quali ci fermeremo, al triplice dittongo si arrivò progressivamente. Del resto *levi* (: *levi* : *parevi*), Par. XXXIII 67 *V T S* 152; *rilevi*, Par. XVIII 85 e *rileva*, Par. XXX 123 con accordo totale, tranne *L* che in questo caso ‘nè pon nè leva’; aggettivo *leve* (: *breve* : *neve*), Inf. XXVIII 60 *VRi*, *leve* (: *greve* : *riceve*), Purg. XII 116 *V*; gli altri manoscritti dittongano, ma la preponderanza numerica ha scarso valore trattandosi di voce in rima con altra in tonica aperta e facile a dittongarsi; così *levi* (: *levi* : *parevi*), Par. XXXIII 65 *T V* e Purg. XI 35 *V*, cui abbiamo già accennato, *levi* (: *requievi* : *brevi*), Par. I 99 *T V*, ma *lievi* (: *requievi* : *brevi*) *Ri SR* e con dittongamento posteriore *lievi* (: *requievi* : *brievi*) in *L*; era cioè la rima per l'occhio che concorreva insieme con la pronunzia nativa a far violenza alla tradizione; *breve*, Inf. III 45, XXVIII 56, Purg. XXI 48 e in quest'ultimo caso solo *L brieve* (nel *Tesoretto* solamente *breve*, WIESE § 9, p. 255), *brevi*, Par. I 95, XVIII 87, ma *L brievi*; *greve* in tutti, meno *Ri grieve* Inf. III 43 contro due casi; ond'è sicuro *disgrevi* (: *levi* : *levi*), Purg. XI 37 *VL* non ostante l'opposizione degli altri manoscritti; *vene* comunemente in tutti, *T viene*, Purg. VI 126, Par. XVII 44 e *L* Inf. IV 89, Purg. VI 126, l'uno e l'altro su sette casi contrari, ed eccezionalmente in un caso *S* 149, 150 e *R* a Purg. VI 126; *convene*, ma *conviene*, Inf. XI 107 *L* e Purg. X 91 *T*, l'uno e l'altro contro undici casi contrari; *rivene*; ma completo accordo sulla forma dittongata: *vieni* (: *pieni* : *tieni*), Purg. XVIII 113, *vieni* (: *pieni* : *reni*), Purg. XIX 35. Ancora: *tene*, ed eccezionalmente *LR tiene*, Inf. XXXI 54; *ritene*, ma contro un caso opposto *L ritiene* Purg. X 93; di nuovo accordo completo: *tieni* (: *freni* : *reni*), Inf. XVII 111; *tieni* (: *vieni* : *pieni*), Purg. XVIII 117; *tieni* (: *ripieni* : *ceni*), Par. XXX 133 e qui mettiamo anche *tiemmi*, Purg. XXXI 93; *sostieni*,

Par. XXI 135. Senza dubbio è una pura forma latineggiante in conformità delle tendenze del copista *Sena*, Purg. XI 134 di *V* contro *Siena*, Inf. XXIX 109. In *prema*, *preme*, *repreme*, *spreme*, *trema*, *tremi* si ha assoluto accordo; per *inseme* solamente *T* risponde sistematicamente con *insieme*, come due volte su nove ha *V* Inf. XXVI 56, Purg. XXV 46 ed eccezionalmente hanno *L S R* Par. XXII 23. Probabilmente, date le tendenze di *V*, più che forma della tradizione poetica è un pretto latinismo *dece*, Inf. XXIX 118, Par. VI 138 contro *diece*, Inf. XXV 33; in tutti gli altri manoscritti si ha *diece*. Massima incertezza regna nelle forme rizotoniche dei verbi *pregare* e *negare*: *V* usa solo le forme senza dittongo, *T L* che più di tutti inclinano all'uso prosastico, dànno la prevalenza alle forme dittongate; gli altri, qual più qual meno, ondeggiano. Tuttavia si ha il massimo accordo nei casi di rima in vocale aperta con rima in vocale chiusa: *prego* (: *sego*) : *nego*, Purg. XVII 56; *prego* (: *dislego*) : *nego*, Purg. XXV 29 (*niego T L*); nei casi di rima mista, cioè di vocale aperta con dittongo e con vocale chiusa, la forma non dittongata è diplomaticamente da preferirsi : o si ha totale accordo *nega* (: *piega* : *lega*), Par. XIII 116, o accordo parziale *prego* (: *lego* : *spiego*), Purg. XVI 50 *V Ri* e anche *T L*, o accordo di due autorevoli rappresentanti delle due distinte tradizioni *prega* (: *lega* : *spiega*), Inf. XIII 86 *V Ri R*; *prega* (: *lega* : *piega*), Purg. I 79 *V Ri*; *preghe* (: *pieghe* : *disleghe*), Par. XXIV 28 *V Ri L*; *preghi* (: *pieghi* : *freghi*), Inf. XVI 29 *V Ri*, il che è sufficiente per accogliere la testimonianza isolata di *V prega*, Purg. XXXIII 118; *preghi*, Par. XXXIII 29. Le cose non mutano nei casi in cui, delle tre voci che rimano tra loro, due abbiano la vocale aperta e la terza il dittongo : *prega* (: *piega*) : *nega*, Inf. V 77 *V Ri* (*prega* : *piega* : *niega T L*; *priega* : *piega* : *niega S R*); *prego* : *nego* (: *piego*), Inf. XXVI 65 *V Ri S R* (*niego* : *prego T*; *niego* : *priego L*); *preghi* : *neghi* (: *pieghi*), Purg. VI 26 *V Ri* (*nieghi* : *preghi T*; *nieghi* : *prieghi L R S*); *preghi* (: *spieghi*) : *neghi*, Purg. I 53 *V* (*preghi* : *spieghi* : *nieghi T*; *prieghi* : *spieghi* : *nieghi Ri L S R*). In conclusione: la rima perfetta con dittongo in ciascuna delle tre voci che rimano tra loro non è che il risultato di un processo di adattamento delle forme arcaiche con vocale scempia alla pronunzia e alle consuetudini della

prosa; adattamento che potè essere favorito pure dall'occhio nei casi di rima mista. Accenniamo a *segue*, *segua*, *persegue*, *consegue*, ma *tregua*, Purg. XIV 136 è solo di *L* e sarà da accogliersi, *triegue*, Inf. VII 88 è di tutti i manoscritti, accanto a *tregue*, Purg. XVII 75 *V Ri* e in origine *L* (*triegue TRS*). Da notarsi: *rede* 'redit', Par. IV 52 *LRS*, VIII 18 *L Ri*, *redi* 'redis', Par. I 93 *L Ri S R*; sono forme verbali che potrebbero anche giustificarsi dalla tradizione poetica, ma non hanno l'appoggio neppure del manoscritto più conservativo qual è il codice Villani; o nascono da una eccessiva reazione alla tendenza al dittongamento o sono forme per l'occhio. Invece sarà da accogliere *sede* (: *procede*) : *possede*, Inf. XI 65 *Ri* (*sede* : *possiede L R S*; *siede* : *possiede T V*); *sede* (: *rede*) : *possede*, Purg. VII 106 *Ri* (*sede* : *possiede L*; *siede* : *possiede* gli altri); e *sede* è ancora nel Petrarca (GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 3). Continuando: *fiede*, *chiede*, *chiedi*, ecc. – e qui in parentesi il regolare *richesto*, Inf. XXX 114 –, *diede*, *piede*, *piedi* (*pedi*, Inf. VII 113 di *L* è dialettale), *lieto*, *vieta*, *mieto*, ma *sete* 'estis', Inf. XXX 58 *V Ri S R* (*siete T L*); Purg. II 63 *V Ri L S* 150 (*siete TRS* 149, 152); *sete* (: *liete*), Purg. VII 3 *V* soltanto, e *sete* durò a lungo anche nella prosa; *crepa* Inf. XXX 121 (*criepa T*); *sepe* (: *epe* : *pepe*), Inf. XXV 80 di tutti meno *T siepe*; *assepa*, Inf. XXX 123 del solo *Ri*, gli altri *assiepa*; trascuriamo *tepe*, Par. XXIX 141, che è un latinismo. Costantemente *retro*, che è la lezione di *Ri* (e di *V* in origine) anche a Inf. XXIII 23, dove gli altri manoscritti hanno *dietro*, che va eliminato; *Petro*, Inf. I 134, XVIII 32, XIX 91 *V Ri* (gli altri *Pietro*), ma almeno nei due ultimi casi notisi, se mai, l'opportunità del latinismo, del quale si potrebbero citare numerosi esempi anche dell'uso prosastico; si tratta di una forma del linguaggio ecclesiastico: 'Santo Petro' e denominazione della grande basilica romana e titolo ecclesiastico; concordemente *pietra*, Par. XX 20, ma forse la lezione genuina sarà stata *petra*, che è delle *Rime*, proprio nelle 'Petrose', e che pure è nel Petrarca (GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 3); del resto *impetro*, *impetri* e con accento gallicizzante *penètra*, *penètri*. – In iato primario o secondario è di norma la risoluzione toscana *io*, *rio*, *ria*, su cui si foggiò il plurale *rii*, all. a *reo*, Inf. V 64, ecc., *rea*, Inf. XIII 134, *rei*, Inf. XXI

117, ecc., che furono le forme prevalenti nella prosa (Caix, *Origini* § 13); *cria*, Inf. XI 63, Purg. XVI 50, cfr. Par. III 87 (*crea V*) comune alla prosa e alla poesia (Barbi, *Vita Nuova* § 3, cfr. Parodi in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., III, p. 97 sg.); *mia*, *mie*, *mio*, ma al plurale *mei*, che riesce a sostenersi contro l'inconscio rammodernamento (*Ri* sistematicamente dà *miei*) soprattutto, e talvolta anche nell'interno del verso, in formule dirò così stereotipate: *li occhi mei*, Inf. XIV 18 *VTSR*, XXXI 99 *VTLSR*, Purg. I 85 *VTSR*, IV 87 *VSR*, XXI 124 *VTSR*, Par. XXIII 81 *VSR*, XXVI 112 *VTSR*, XXX 75 *VLSR*, XXXI 139 *VSR*; la pluralità dell'accordo si strema negli altri casi, ma la testimonianza da qualunque parte venga è preziosa: Inf. XXI 115 *LS* 149, 152, Purg. III 121. Invece in altri casi quando è pronome e su di sè accoglie un particolare accento emotivo è, poco conta la testimonianza contraria di *L*, *miei*, Inf. XXIII 28 (*L* di prima mano *mei*), Purg. VIII 50 (*L mei*), XXIX 10. Notiamo *Dio* all. a *Deo*, Purg. XVI 108 (sulla persistenza di questa forma quasi fossilizzata nelle esclamazioni, cfr. Barbi, *Vita Nuova* § 3) e di sfuggita *dea* ' dia ', Inf. XXXIII 125, *stea* ' stia ', Purg. IX 143, Par. XXXI 43.

3. **O** aperto. – Anche qui la tendenza generale secondo la tradizione poetica è quella di conservare la forma scempia, singolarmente in finale assoluta e dinanzi a consonante liquida e nasale (Caix, *Origini* § 45, cfr. Barbi, *Vita Nuova* § 4, Wiese, *Tesoretto* § 26, p. 281, Giannuzzi-Savelli, *Arcaismi* § 5). Per influenza della *-i* desinenziale si ha l'accordo assoluto dei manoscritti nel dittongo della seconda singolare dei verbi *volere*, *solere* e *dolere*. Siamo dunque nelle stesse condizioni di *e* aperta; ma ci sono eccezioni sintomatiche sulle quali ritorneremo più tardi. – *vole*, Purg. VII 122, Par. VII 25, XXIX 72, XXX 127, accordo completo, quattro casi su undici; ma si tratta di deviazioni saltuarie: *vuole* hanno due volte *TRS* 149, 152, tre volte *L*; massimo accordo *vuole*, Purg. XXIII 6 (*Ri vole*), ma v. *sole*; viceversa *vuoli*, Inf. XXIX 101 *TVLRi* e solo *RS voli* (: *imboli* : *soli*) contro la norma consueta del dittongamento per la *-i* desinenziale; tutti hanno *vuo'mi*, Purg. XIV 78. Accordo costante di *VRi*, cui variamente si associano gli altri

manoscritti nella forma *sòle* (: *parole* : *vole*), Inf. XI 77, ecc. sempre in rima con voce in tonica aperta; in *TL* come al solito predominano le forme con dittongo; massimo accordo *suole* : *figliuole* : *vuole*, Purg. XXIII 2, ma al dittongamento nelle forme verbali si è venuto per influsso di *figliuole*, v. sotto; più conservato *Ri* con *sòle* : *figliuole* : *vole*; accordo assoluto *suoli* (: *sóli*) : *duoli*, Inf. XXI 130, *suoli* : *figliuoli* : *duoli*, Inf. XXXIII 42. Nella pluralità dei manoscritti *dole*, Inf. XVI 70, ecc. e deviazioni parziali: *duole* su quattro casi tre volte *L*, due *S* e una volta *TR*; ma di nuovo pieno accordo *duoli*, Inf. XXXIII 40; *scola*, Inf. IV 94, ecc., *scole*, Par. XXIX 70, poco depongono contro: *T scuola* tre volte su quattro casi, due volte *L* e una volta *S* 152; *stola*, Inf. XXIII 90, ecc., (accenno di sfuggita *L stuola*, Purg. XXXII 81), *stole*, Par. XXV 95, ecc.; *spola* (var. *scola*), Purg. XXXI 96, però a Par. III 96 solo *V Ri S* 150, che bastano per rifiutare *spuola TLRS* 149, 152; *viole*, Purg. XXXII 58 (*RS viuole*); *orioli*, Par. XXIV 13 *LS* 150 contro la loro tendenza al dittongamento (*TVRS* 149, 152 *oriuoli*); *brolo*, Purg. XXIX 147 che fu la forma comune anche nella prosa trattandosi di vocabolo importato; *bruolo* di *V* è di un'acclimatazione tarda. Ultime della serie raduno le voci che esigono esclusivamente il dittongo e per le quali l'accordo dei manoscritti è quasi sempre assoluto: *suolo*, Inf. XIV 34, XVII 48 (*sòlo LSR*, ma qui per errore d'interpretazione può essere stato scambiato con l'aggettivo *sólo*), Inf. XXVI 129 (*Ri*, e pare un'esigenza della rima per l'occhio, *solo* : *polo* : *volo*); *figliuole*, Purg. XXIII 4 (*L figliole*); *figliuolo*, Inf. VIII 67, XXIX 117 (*L figliolo* di prima mano), Purg. I 33, Par. XXV 52, cfr. BARBI, *Vita Nuova* § 4; *duolo*, Inf. VIII 65, ecc., che è pure di tutti i codici fondamentali della *Vita Nuova* (BARBI, § 4), *duoli*, Inf. XXI 132; *stuolo*, Inf. VIII 69 (*Ri stolo*), XIV 32, XXVIII 112, Purg. XXIX 145 (*Ri*, *VS* 149, *stolo* che può essere o eccessiva reazione al dittongamento o rima per l'occhio), Par. VI 64, XXV 54. Pieno accordo in *fore*, *fora* (*fuora*, Inf. X 72 *L* contro tre casi senza dittongo); *fori* ha costantemente *Ri* negli undici casi; contro i quali si oppongono *V* una sol volta Purg. VII 84 (legge *fiori*, Inf. IX 70), due volte in passi distinti *TSR*, quattro volte *L*; *more*, Inf. XXV 66, ecc., *mora*, Par. VIII 75

che anche intenzionalmente è forma meridionale; per le forme in iato v. sotto; *core*, Purg. VIII 2, ecc. (*L cuore*, Purg. XIX 109), *cori*, Par. IX 11 (*T cuori*), e quindi *incora*, Purg. XI 118, XXX 60 (*T incuora*), *accora*, *accoro*; *pose* (: *rose* : *cose*), Inf. XXXIII 128 in pieno accordo, e senza eccezione *V* negli altri cinque casi: scartano *RS* 150 una sol volta, due volte *Ri*, tre *L* e quattro *T*; proporzione numerica che su per giù si mantiene con *rispose* – forma rifatta su *pose* – costantemente in *V* tutte le quattordici volte: *Ri S* 150, 152 dittongano in tre casi, *R* in due, *S* 149 in un sol caso, mentre *T* ed *L*, e questo falla una sola volta, rispondono sistematicamente col dittongo (cfr. BARBI, *Vita Nuova* § 4). Inutile insistere su *dispose*, Purg. XV 33 *V Ri R*, Par. XXVI 111 *VS* 150; *interpose*, Par. XXIX 98 *VRS* 149, 152; *soprapose*, Par. XV 42 *V Ri S* 149, 150 *R*. Quasi totale l'accordo: *nova*, Inf. VI 9, VIII 124 (*L nuova*), XIV 128, ecc., *rinova*, Purg. XXII 70, *nove*, Inf. XIV 7, Purg. XXXII 114 (*L nuove*), ecc., *novo*, Inf. XII 89; incertezza: *novi* (: *trovi* : *movi*), Inf. XXIII 71 *V*, *nuovi* (: *trovi* : *movi*) *Ri*, *nuovi* (: *trovi* : *muovi*) *TL*, *nuovi* (: *truovi* : *movi*) *RS* 149, 152, *nuovi* (: *truovi* : *muovi*) *S* 150, ossia progressivamente siamo giunti al dittongamento nelle tre voci in rima. Contro il dittongamento promosso dalla *-i* desinenziale sta l'influsso della labiale, cfr. *levi* 'leves', ecc.; del resto nella tradizione letteraria le forme rizotoniche di *muovere*, *trovare* sono solamente con la vocale scempia (cfr. BARBI, *Vita Nuova* § 4, WIESE, *Tesoretto*, p. 281); perciò devonsi accogliere le lezioni di *V*. Continuando: *move*, Inf. XXXI 96 (*L muove*), XXXIII 104, ecc.; *commove*, Par. IV 64; *remove*, Inf. XIV 9; *mova*, Inf. VI 5, ecc.; *movo*, Inf. XII 91; *movi*, Inf. XXIII 75 *V Ri RS* 149, 152 (*muovi TLS* 150), v. sopra; *rimovi*, Par. II 97; *trova*, Inf. VIII 126, XIV 130, ecc. (*truova*, Par. XXVI 32 *RS* 152 con tre casi contrari); *ritrova*, Inf. XXVII 45, XXXIII 134 (*ritruova T*); *trovi*, Inf. XXXIII 73 *VT Ri* e anche *L* di prima mano, mentre *RS truovi*, v. sopra; *ritrovi*, Par. II 99 (*R ritruovi*); *provo* Inf. XII 93; *provi*, Par. II 95 *V Ri L* (*pruovi TRS*); *prova* sost., Inf. VIII 122 (*pruova S*), XXVII 43, ecc.; *prove*, Inf. XXXI 94, ecc. Oscillazioni: *bono* (: *sòno* : *sóno*), Inf. XV 103 *Ri LSR* (*buono T V*), Purg. XXXIII 30 *V Ri S R* (*buono T L*), ma *buono* (: *tono* : *sòno*),

Purg. IX 137 *V Ri*, *buono* (: *tuono* : *suono*) *T R S L*, ossia la vocale scempia ha resistito più a lungo in rima con vocale chiusa. La forma non dittongata deve assere accolta in tutti i tre casi. Notando solo le concordanze: *bona* (: *sprona* : *sòna*), Inf. III 127 *V*; *bona* (: *abbandona* : *tenciona*), Inf. VIII 107 *Ri*; *bona* (: *persona* : *Caprona*), Inf. XXI 99 *V Ri*; *bona* (: *corona* : *persona*), Purg. XXIV 13 *Ri*; *bona* (: *ragiona* : *persona*), Par. VII 36 *V Ri L S R*; *bona* (: *consona* : *ragiona*), Par. XIX 86 *V Ri L*, mentre in accordo, che non può essere che casuale e senza valore, *buona* (: *abbandona* : *ragiona*), Purg. VII 134; *boni* (: *ragioni* : *sermoni*), Purg. XXII 132 *V Ri*; *boni* (: *doni* : *Troni*), Par. IX 63 *V Ri L S R*; *boni* (: *sermoni* : *ragioni*), Par. XIX 73 *V L*. Sempre *sona*, Inf. III 129, ecc. *V R*: fallano una volta *L*, due volte *S R*, esclusivamente *suona T*; *sone*, Purg. XVI 59 *Ri L S R* (*suone T V*), Par. XXVI 50 *Ri* (*suone* gli altri); *consona*, Par. XIX 88 *V L R*; *sòno* sost., Inf. VI 76 *V* isolatamente, ma negli altri nove casi si ha il massimo accordo quando c'è in rima altra voce con vocale chiusa, Inf. XV 105 *Ri L S R*, Purg. I 10 *V Ri L S L*, XIII 40 *V Ri*, XIX 136 *Ri L S R*, XXVIII 59 (qui scarta solo *T* che usa sempre la forma dittongata), XXVIII 28 *V L S R*, Par. XVIII 7 *V L S* 150; in rima con altre voci con vocale aperta *sòno* (: *tono* : *buono*), Purg. IX 141 *V Ri*, *sòno* (: *tono*), Par. XXI 140 *V* unicamente (*suono* : *tono Ri*; *suono* : *tuono* gli altri manoscritti). Concordemente *tona*, Par. XXIII 99, XXXI 73, ma Inf. XXXI 45 solo *V Ri R*, che bastano (*tuona T L S*). Di tutti: *omo* Inf. XXIV 114, Purg. XXIII 32; *noce* 'nocet' (: *croce* : *voce*), Inf. XVI 45 *V* e *L* di prima mano, che è da accettarsi nonostante *nuoce* degli altri manoscritti. Esclusivamente *loco*, Inf. I 61, IV 72, ecc.; *collòca*, Par. XXVIII 21; *foco*, Inf. IV 68 (*L fuoco*), X 22 (*L fuoco*), XXVI 79, ecc. sempre in totale accordo; *affoca*, Par. XXVIII 17; *giocò*, Inf. XVII 102, XX 117, ecc.; *vòta* verbo, Par. VII 83; *vòta* agg., Inf. XX 108, Purg. VI 89, ecc.; *vòte*, Inf. XVI 129, ecc.; *vòto*, Inf. VIII 19, ecc.; *rota*, Inf. XV 95, Purg. XXIX 121, XXXI 42 (*T ruota*), ecc.; *rote*, Inf. III 99, ecc., ma su dieci casi in due si ha disaccordo: *rote* (: *pote* : *note*), Purg. XI 36 *V R*, *ruote* (: *puote* : *nuote*) *T L S R*, che è un esempio tipico di rima per l'occhio; *rote* (: *pote* : *percuote*), Purg. XXIV 88 *V Ri*, *ruote* (: *pote* : *percuote*) *T L*, *ruote* (: *puote* : *percuote*) *R S*, dove l'in-

fluenza di *percuote* (v. sotto) favorì la progressiva estensione del dittongo; *pote* è la forma predominante, secondo il solito con più costanza in *V Ri* che negli altri manoscritti; si ha pieno accordo soltanto a Inf. XVI 125, Par. I 62; isolatamente Inf. XI 103 *V Ri T*, XXXII 91 *Ri*, Purg. VII 44 *V*, XI 32 *V* di prima mano, XIII 80 *Ri*, XXIV 90 *V Ri T L*, XXVIII 109 *Ri*, Par. IV 56 *V Ri*, VI 122 *V*, X 5 *V Ri T L S* 149, XI 125 *V Ri*, il cui accordo persiste a XIII 101, XV 108, XXVIII 49, e in tutti questi casi sarà da accogliersi; viceversa completo accordo *puote*, Inf. III 95, V 23, dove ha un certo valore espressivo determinato dall'accento. Riuscito in finale assoluta: *po* (: *co* : *Po*), Inf. XX 74 (*T può*), e in unione con particelle enclitiche : *pòne* (: *persone* : *ragione*), Inf. X 31, eccezionalmente *V puone*; *pòllo* (: *rampollo* : *collo*), Par. IV 128, solo *T puollo*; accordo in *puossi* (: *riscossi* : *fossi*), Inf. XXVII 119, ma forse si dovrà ripristinare la forma scempia sull'analogia di *pòssi* (: *dossi* : *fossi*), Inf. XXVII 119 *V Ri T L* (*puossi R S*). Anche nel Petrarca (GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 5) 'consueto è *po* acc. a *pote*, di rado *può* e *puote* e sempre di mano del copista'. Per le forme in iato, v. sotto. Sicure sono le forme *scuote*, Purg. XXVIII 111; *percuola*, Par. IX 69; *percuoto*, Par. XXII 108; *percuote*, Inf. V 27, Purg. XXIV 86, ecc.; poco importano le isolate testimonianze contrarie : *percote* Par. IV 60 *L*, XIII 105 *V*; vi si potrebbe scorgere l'influsso della grafia etimologica *exquatere > *exquotere > *excotere (cfr. BIANCHI, *Storia della preposizione 'A'*, Firenze, 1877, p. 113). La grafia con apparente dittongo (cfr. *perquote*, Purg. XXIV 88 *Ri*) è unicamente testimoniata (BARBI, *Vita Nuova* § 4, WIESE, *Tesoretto*, p. 281). Soltanto *Ri* conserva *opo* (: *Asopo* : *dopo*), Purg. XVIII 93, *opo* (: *Etiopo* : *dopo*), Purg. XXVI 19, che par forma genuina. Notiamo ancora: *copra*, Par. XXXI 32; *scopra*, Purg. XXVIII 135; *scovra*, Inf. XVI 123 (*T cuopra*, *scuovra*; *T V scuopra*); tutti : *ricopra* Inf. XIX 84. – In iato: *moia* Par. IX 39, XIV 25; *muoi*, Par. XXII 15 (*L moi*); *cuoia*, Par. XXIV 93; *scuoi*, Inf. XXII 41; prevalenza assoluta con pluralità d'accordo nelle forme dittongate : *puoi*, Inf. XIII 89 (*L poi*), XXII 43, Purg. III 63 (*L poi*), XXV 103, XXXIII 94, Par. VII 95 (*V Ri poi*), XXII 11 (*Ri L poi*), XXIII 34 (*Ri poi*); *suoi*, Inf. XXII 45, Purg. XI 12, XX 72,

XXVII 126, Par. VII 97 (*V Ri soi*), XIII 16 (*V Ri soi*), XXII 13 (*Ri L soi*), XXV 15 (*L soi*), XXVI 77 (*L soi*), XXXIII 36 (*Ri soi*); *tuoi*, Purg. III 61 (*Ri toi*), XI 10, XXXI 110, Par. XXXIII 32 (*Ri soi*); in conclusione, trascurando i casi di divergenza individuale e nei quali di troppo scarso peso è la testimonianza di *L*, noi abbiamo che diplomaticamente si raccomandano : *poi* : *soi* (: *poi*), Par. VII 95 *V Ri*; *soi* (: *Minoi* : *poi*), Par. XIII 16 *V Ri*; nel Petrarca una sol volta *poi* all. a *puoi* (GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 5). Ricordiamo ancora *vuo'mi* Purg. XIV 78, e infine le forme rifatte sul singolare, se non sono meridionalismi, *tui*, Inf. X 42; *sui*, Inf. II 78, ecc.

Dall' esame metodico cui abbiamo sottoposto i vocaboli in rima, indugiandoci con cura meticolosa ogni qual volta i dati della tradizione diplomatica oscillavano imprecisi fra le forme letterarie siculo-provenzali e le tendenze e le predilezioni di ciascun copista, è risultato qualcosa che trascende il problema della ricostituzione critica del testo della *Divina Commedia* e lumeggia più vivamente l'ideale linguistico dei poeti dello ' stil nuovo ' e in particolar modo di Dante.

Riepilogando le sintesi premesse a ciascuno dei tre paragrafi, osserviamo innanzi tutto che i caratteri fondamentali della nostra prima lingua poetica rimangono per la massima parte immutati, non ostante le notevoli concessioni, soprattutto nelle forme verbali, all'uso prosastico; concessioni, ed è inutile dirne la causa, spesso saltuarie e inconseguenti e non facilmente disciplinabili secondo una rigida norma. Abbiamo visto che la tendenza generale e teoretica alle forme non dittongate – tendenza con la quale coincide e nella quale spesso si risolve l'altro problema formale e artistico della rima perfetta – si palesa con evidenza: la vocale scempia si mantiene o tende ad essere mantenuta con costanza soprattutto in finale assoluta e dinanzi a conso-

nante liquida o nasale. Ma c'è un fatto perturbatore che sembra una concessione all'uso parlato: l'influenza della *-i* finale che promuove il dittongo (cfr. *pensieri*, ecc., *tieni*, ecc., *vuoli*, ecc.). Su questo particolare l'accordo assoluto dei manoscritti è sintomatico. Che siano queste le tracce di un movimento della tonica determinato da metafonesi di *-i*, a me non par dubbio; tant'è vero che nel lavorìo di alterazione e di rammodernamento, talvolta voluto talvolta inconscio, cui andarono soggetti i vocaboli in rima, le voci che più hanno richiamata la nostra attenzione per incertezza di forme, sono precisamente quelle desinenti in *-i*. Sono tracce tenui che spesso restano offuscate da ragioni analogiche o dalla tradizione letteraria, o sfumano per l'azione di fonemi contigui; tracce il cui valore è dato, positivamente, dal fatto che esse interrompono una serie e, negativamente, dal rilievo che meno frequenti sono le oscillazioni nelle voci che escono in altra vocale [1]. Se così è, noi riconosceremmo pure indizi di metafonesi di *-u*, per quanto meno significativi, in parole come *figliuolo*, ecc., e ci spiegheremmo le dubbiezze e le alternanze, che in voci consimili abbiamo notato nell'ortografia dei copisti.

---

[1] Con maggior esattezza possiamo dire che, esclusa l'azione di fonemi contigui (*r*, cons. + *r*, o labiale), il dittongamento della tonica, in piena concordanza dei manoscritti, si ha nell'esito *-ierī* da -ario, cfr. BIANCHI, *Arch. Glottol. It.*, XIII, p. 229, PARODI, *Tristano riccardiano*, p. CXXXVII n. 1, e per influsso di *-i* da -ŏs, -ĭs, cfr. BIANCHI, *op. cit.*, p. 161 sg., MEYER-LÜBKE, *Ital. Gram.*, § 106. Oscillazioni e dubbiezze invece per *-i* da -as; ma le forme in *-i* sono senza dubbio analogiche, laddove *-e* fu l'ultimo esito fonetico, cfr. BIANCHI, *op. cit.*, p. 191, e per la documentazione letteraria, CAIX, *Origini* § 211, WIESE, *Tesoretto* § 133. Altra opinione tiene il MEYER-LÜBKE, *op. cit.*, § 106, cui aderì il PARODI, *op. cit.*, p. CXXXIX n. 1; ma l'ultimo pensiero del Maestro, in accordo col Bianchi, è espresso nel *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., III, p. 126.

Le recise e precise affermazioni del Parodi, a proposito della larga propagazione che nella lirica dei primi secoli ebbe la rima tipicamente siciliana ($u <$ lat. $\bar{o}$, $i <$ lat. $\bar{e}$), possono essere trascritte quasi a conclusione della nostra indagine, che a quella serve di complemento e di integrazione. ‘L'ammirazione e l'entusiasmo col quale gli Italiani accolsero la lirica siciliana, il primo tentativo di una poesia d'arte italiana, sono attestati (ed è prova che non si cancella, benchè forse non sia stata messa nella luce che merita) dal mirabile ed eloquentissimo fatto che la lingua di quella poesia divenne in un istante la nostra lingua poetica, per dir così, nazionale, e pur attenuando via via i suoi caratteri siciliani e cedendo a poco a poco il campo dopo circa la metà del secolo, rimase assai ferma e tenace alcuni altri decenni specialmente nel dominio della rima’ [1]. Anche la *Divina Commedia*, non ostante i temperamenti e le felici innovazioni che lo ‘stil nuovo’ aveva accettato e promosso, inserendo le forme convenzionali nel florido tronco toscano, rientra nell'ambito della tradizione poetica, che mantenne vive sino al Petrarca le sue esigenze formali e artistiche. E fu appunto attraverso il petrarchismo del cinquecento, mentre si disputava del nome e della vera origine della nostra lingua e se ne fissavano sull'autorità e sull'uso le leggi della fonetica e della grammatica, che queste esigenze si perpetuarono nel linguaggio poetico, prive ormai di ogni valore teoretico e normativo. Contro di esse, secondo il nuovo ideale estetico, agirà più tardi il romanticismo; ma non sì che l'uso lette-

---

[1] *Rima siciliana, rima aretina e bolognese*, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XX, p. 129.

rario non segni ancora, con sottili venature, la salda compagine fonetica della lingua nazionale.

Ma ritornando alle forme siculo-provenzali delle voci in rima nella *Divina Commedia*, ossia allo scempiamento del dittongo – scempiamento che tendeva a mantenere la lingua in quelle forme in cui ritrovavano la loro unità la maggioranza degli idiomi volgari d'Italia – è notevole che Dante poco indulgesse alla rima tipicamente siciliana. Nelle *Rime*, (ed. BARBI) noi troviamo: LXV 10 *paurusi* (: *chiusi*), e nelle *Rime dubbie*: XVIII *piacire* (: *servire*) : *parire* (: *ringioire*); XXIV 14 *tenire* (: *sentire*); XXVI 2 *pina* (: *inchina*); e nella *Divina Commedia*: *ripriso* Purg. IV 126, *sorpriso* Purg. I 97, allato a queste altre in cui il meridionalismo si accorda – termine di confronto costantemente presente – col latino, che ne legittima e ne giustifica l'uso: *nigri* Purg. XXXIII 110; *vice* Par. XXX 18; *ditta* Purg. XIV 12; *summo* Inf. VII 119; *sepulto* Par. VII 58; *sepulcro* Inf. VII 56; *lutto* Purg. XVII 38; *sutto* Inf. XI 26; *dedutta* Par. XIII 73; *dedutto* Par. XX 58, *produtto* Par. XXIX 33 (cfr. BARBI, *Vita Nuova* §§ 4, 5, GIANNUZZI-SAVELLI, *Arcaismi* § 4 'lutto, condutto, redutto'); e come forme aggiungiamo *givi* Purg. XII 69; *audivi* Inf. XXVI 78 [1].

È un evidente processo di selezione, il quale anche più traluce – mi si consenta di citare a controprova – nell'uso della rima aretina che nella *Divina Commedia* col noto *furi* Purg. XIX 81 (cfr. PARODI, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*,

[1] Per il resto rimando al classico studio del PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella 'Divina Commedia'*, in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., III, p. 98 sgg.

N. S., III, p. 98, XX 132) resta non più che un caso isolato senza valore. Nelle *Rime* invece si presentano i tipi guittoniani: *benegno* (: *ingegno*) XXV 34; *venta* : *penta* (: *spenta* : *rappresenta*) LXXI 2; *quigli* (: *discigli*) LXVIII 46; — *pui* (: *costui*) XVI 5, *pui* (: *altrui*) XIX 7, cfr. XXV 12, XXVI 12, *pui* (: *sui*) LIX 6, cfr. LXXXVII 24. Mirabile processo di selezione linguistica per cui la rigidezza della tradizione, piegandosi a norma teoretica, concilia, tempera e risolve in una unità estetica le divergenze dialettali e, in armonia col pensiero nazionale che si determina e si svolge nella vita e nell'arte secondo un ideale comune, riduce e infrena la spontanea esuberanza di forme e la sconfinata libertà consentita dall'ibridismo linguistico [1].

Quando Dante nel *De vulgari eloquentia* esalta e si esalta nel volgare illustre, suo e dell'amico Cino da Pistoia, 'de tot rudibus Latinorum vocabulis, de tot perplexis constructionibus, de tot defectivis prolationibus, de tot rusticanis accentibus, tam egregium, tam extricatum, tam perfectum et tam urbanum' [2], e lo vuole esempio e norma del linguag-

---

[1] Come i toscani a cominciare da Chiaro Davanzati, ossia con l'affermarsi di un nuovo indirizzo letterario, lascino progressivamente da parte la rima siciliana, ha notato il PARODI in *Bull. d. Soc. Dantesca It.*, N. S., XX, p. 123 n. 1. Si veda invece come nel *Tesoretto*, ricostituendo la rima perfetta, abbondino i sicilianismi (373 *savire* : *venire*; 607 *sofferite* : *avite*; 663 *antivedire* : *seguire*; 1331 *dico* : *mico* 'meco', ecc.; 935 *diritto* : *ditto*, ecc.; 129 *luna* : *persuna*; 980 *dimura* : *misura*; 1125 *natura* : *ura*, ecc.; 41 *vue* : *fue*; 107 *bulla* : *nulla*, ecc.) e gli aretinismi (1381 *quigli* : *s'accapigli*; 1941 *conseglio* : *meglio*; 2659 *pui* 'potes' : *colui*; 347 *pronto* : *ponto* e perfino, con la solita violenza fatta alla lingua in virtù dell'ibridismo, 2893 *tempo* : *Olempo*). Non accenno a Francesco da Barberino che, prima di Antonio da Tempo, dell'ibridismo linguistico, sul fondamento del toscano, ha fatto una norma estetica.

[2] *De vulg. eloq.*, I XVII 3.

gio prosastico [1], egli con geniale chiarezza intuisce lo storico processo della nostra unificazione linguistica, per il quale dalla varietà delle letterature dialettali si passerà all'unità della lingua poetica, primo avviamento verso l'unità della prosa. Lo intuisce e lo affretta; perchè se nella teoria il concetto di volgare illustre in cui tutta la nazione si specchi e si ritrovi, si risolve in un ideale che dovunque si cerca e mai si trova, in una realtà in potenza che mai non giunge compiutamente all'atto, nell'arte invece – e la *Divina Commedia* sta a documentarlo – il problema linguistico si trasforma in un problema stilistico e la coerenza della lingua, per cui si eliminano le forme dissuete e strane, diventa coerenza estetica onde il sentimento del poeta può liberamente oggettivarsi e, concretandosi, universalizzarsi. Per tutto questo il processo storico formativo della nostra lingua è in modo particolare, a differenza degli altri idiomi romanzi che assursero a dignità di lingua nazionale, determinato dall'arte e, nume tutelare della nostra unità linguistica, sta nei secoli Dante.

MARIO CASELLA.

[1] *De vulg. eloq.*, II I I. E a chiarimento e a conferma del carattere di maggiore fissità linguistica dovuta alla elaborazione poetica, cfr. *Conv.*, I XIII 6 'Ciascuna cosa studia naturalmente a la sua conservazione: onde, se lo volgare per se studiare potesse, studierebbe a quella; e quella sarebbe, acconciare sè a più stabilitate, e più stabilitate non potrebbe avere che in legar sè con numero e con rime'.

IL CANTO DI FARINATA

Via via che l'interpretazione del Poema si va facendo più intima e profonda, sempre più occorre star vigilanti, per non prestare a Dante sentimenti o pensieri che eccedano la lettera o non s'accordino bene col contesto. È mio proposito riprendere in esame alcuni dei più celebri canti dell'*Inferno* per mostrare quanto tale vigilanza sia necessaria; e comincio da quello di Farinata. Esso ha avuto la fortuna di avere illustratori come il De Sanctis, il Romani e il Parodi [1], e vi si sono utilmente adoperati intorno Isidoro Del Lungo, Michele Scherillo, G. A. Levi ed altri; eppure rimangono ancora dubbiezze circa il sentimento fondamentale del poeta nel foggiare quell'episodio, e discrepanze nell'intenderne i particolari, e vanno perfino radicandosi nei commenti più diffusi, quasi sotto i nostri occhi, errori nuovi. Basti come esempio per questi ultimi quello rimesso in corso dallo Scherillo e dal Del Lungo a proposito della persecuzione degli Uberti, e passato subito nei

---

[1] L'interpretazione del Romani è nell'annata XIV del *Giornale dantesco*, quella del Parodi nel suo volume *Poesia e storia nella Divina Commedia*.

commenti del Vandelli e dello Steiner: – *raccontano, si legge* che alle litanie fosse aggiunto questo versetto di nefanda preghiera a Dio ' ut domum Ubertam disperdere et eradicare digneris ' –. Dove mai si può leggere una tale enormità, che si volesse e si potesse includere in un canto sacro quell'accento di furore partigiano? A sentire il Renier, negli antichi commenti [1]; ma vi si cerca invano. Essa ha semplicemente origine da una supposizione del padre Cesari: « Io mi credo che i Fiorentini avessero preso in consiglio del lor comune, che nelle Litanie maggiori, dopo quella parte che dice *Ut inimicos sanctae Ecclesiae humiliare digneris*, fosse aggiunta da loro un'altra simile imprecazione contro gli Uberti, verbi gratia: *Ut domum Hubertam eradicare digneris*, e 'l popolo: *Te rogamus; audi nos*. Quando fosse così gli antichi avrebbero pur dovuto saperne qualche cosa ». È bastata questa semplice supposizione perchè, attraverso ai riferimenti o frantendimenti dell'Arrivabene, di Brunone Bianchi e di chi sa quanti altri, s'arrivasse alla spedita affermazione dei più recenti interpreti. Occorre veramente, quando si tratta di critica dantesca, stare con gli occhi bene aperti, e male non farebbe chi accogliesse la proposta del Foscolo di « radunare quasi in un indice tutti gli errori già fatti e disfatti, sì che non siano rifatti a ogni poco! » [2].

Nessun dubbio sulla grande simpatia del poeta per Farinata. Al primo fiorentino che gli s'è presentato nell'Inferno Dante ha chiesto subito, con vivo desiderio, dei più

---

[1] *Liriche di Fazio degli Uberti*, Firenze, Sansoni, 1883, p. LXX.

[2] *Discorso sul testo del poema di Dante*, § CXXXVIII.

degni concittadini della passata generazione, e l'enumerazione comincia proprio con l'Uberti:

> Farinata e il Tegghiaio, che fur sì degni,
> Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca
> e li altri ch' a ben far poser li 'ngegni,
> dimmi ove sono e fa ch' io li conosca;
> chè gran disio mi stringe di savere
> se 'l ciel li addolcia o lo 'nferno li attosca.

Entrato nel cerchio degli eretici, subito il pensiero di Dante è a Farinata: non a un ' latino ' qualsiasi, come pensa lo Steiner, non a qualche grande fiorentino, come altri dicono, ma a lui. Mentre Dante era ancor giovine, e diciannove anni dopo che le ossa dell' Uberti riposavano tranquille nel cimitero di Santa Reparata [1], nel 1283, l'inquisitore dell'eretica pravità, fra Salomone da Lucca, aveva istituito un solenne processo contro il duce ghibellino e sua moglie Adaletta e li aveva condannati come eretici, ordinando che le loro ossa fossero separate da quelle dei fedeli, e che i loro beni venissero confiscati e venduti [2]. Una così fiera sentenza pro-

[1] Lo Steiner dice che Farinata « morì circa il 1264 ». Dall'Obituario di Santa Reparata risulta sepolto il 27 aprile di quell'anno: cfr. DEL LUNGO, *Dal secolo e dal poema di Dante,* p. 65. E. Scolarici (*Il canto X dell'Inferno,* in *Studi di lett. ital.* [Napoli], vol XII, p. 385 e 389) lo fa « morto in esilio », e può essere che ripeta sproposito già entrato in altri autori: speriamo non si perpetui.

[2] La sentenza di fra Salomone, conosciuta finora solo per uno spoglio di Carlo Strozzi, è stata recentemente ritrovata e pubblicata da Niccolò Ottokar nell'*Archivio storico italiano* (disp. 3ª e 4ª del 1919): « .... in hiis scriptis diffinitive pronuntio, et diffiniendo decerno, dico et declaro.... eosdem dominum Farinatam et dominam Adaletam labe pravitatis heretice multipliciter fuisse respersos et sic hereticos decessisse, ac ipsos et ipsorum memoriam pari severitate damnans hossa eorum, si a fidelium hossibus discerni poterunt, de cimiterio exsumari decerno. In detestationem criminis tam nefandi decerno nichilominus

nunziata, con altre simili, proprio nel tempo in cui Dante ‘ con affezione ’ ritraeva e ascoltava le opere e i nomi di quegli alti fiorentini che ‘ a ben far poser li ’ngegni ’ (*Inf.* XVI, 59-60), non poteva non tornare alla mente sua appena ebbe udito da Virgilio ch’eran giunti al cerchio « degli eresiarche co’ lor seguaci, d’ogni setta »; e vivo doveva quindi risorgere in lui il desiderio, già manifestato a Ciacco, di vedere Farinata e parlargli. E per tale desiderio s’intende meglio come il poeta si rivolga a Virgilio con tanta tenerezza e remissività [1], e con parole di sì alta lode; le quali perciò andranno dirette proprio al grande poeta latino, al ‘ savio gentil che tutto seppe ’ (*Inf.* VII, 3), al ‘ mar di tutto il senno ’, e non, come vuole lo Steiner, « a ciò che Virgilio rappresenta, cioè *la ragione conscia dei veri della fede* ». Al suo Virgilio, al *dolce duca*, al *padre dolcissimo*, al suo *più che padre* si accosta Dante, suppli-

---

ipsorum bona olim mobilia et immobilia, iura et actiones reales et personales, etiam quecumque alia hereditaria ad eos vel horum alterum de iure actenus spectantia a die contracti criminis heresis per ipsum dominum Farinatam et dominam Adaletam per potestatem secularem fore publicanda seu confiscanda secundum canonicas sanctiones, mandans potestati et regimini comunis Florentie ut predicta bona omnia infra octo dies a die presenti continue numerandos publice in consilio .... publicet per sententiam abdicet et confi[s]cet, et ea publicata abdicata et confiscata decernat solempniter vendenda et dividenda, sicut plenius in constitutionibus papalibus continetur, ita quod filii eorum et nepotes ad successionem pervenire non possint, cum longe sit gravius eternam quam temporalem offendere maiestatem ».

[1] Con le parole ‘ mi volvi come a te piace ’ Dante si riconosce sottomesso alla sua guida, per acquistar merito presso di lui: non è, come pensa lo Steiner, dichiarazione fatta con altro fine, « quasi volesse provocare una spiegazione sull’aver Virgilio piegato a destra invece che a sinistra ». In quell’istante, con quello struggimento che aveva di sapere se era possibile veder Farinata, non è naturale che Dante pensasse a provocare di tali spiegazioni, che avrebbero ritardato il compimento del suo desiderio.

chevole e con fiducia, per aver soccorso nel suo bisogno: – La gente che giace in questi sepolcri si può vedere? Non c'è neppure da rimuovere i coperchi, chè sono *già* levati [1], e non c'è nessuno dei *demon duri* (l'impressione che ne ha avuta come permane!) che ce lo possa impedire –. Dice *la gente*, per esser più breve, per mostrarsi anche in questo particolare tutto ossequente alle raccomandazioni del maestro; ma il savio gentile ha già compreso dall'affetto con cui ha parlato di Farinata a Ciacco qual è il suo segreto desiderio, e l'assicura che sarà sodisfatto.

Ed ecco improvvisa, tra i lamenti che escono dalle tombe e tra le fiamme che mandano strani bagliori, una voce di fiorentino; d'un fiorentino che parla con alta lode della sua città e confessa d'essere stato forse ad essa troppo molesto [2]. – Se fosse lui! Chi, nel cerchio degli epicurei, può parlare così di Firenze fuori di Farinata? – La commozione è tanto forte, che costringe Dante ad accostarsi al suo duca. Certi

---

[1] Non senza mia colpa, credo, (cfr. *Bull. Soc. Dant.*, XXV, 47) s'è diffusa nei più recenti commenti l'opinione che questo *già* abbia un valore puramente asseverativo. Mi pare invece che il contesto richieda questa interpretazione: Non c'è neppure da stare a smuovere i coperchi, perchè sono già sollevati.

[2] Credo anch'io con Giulio A. Levi (*Studi estetici*, Città di Castello 1907, p. 86 ss.) che quel *forse* non stia a indicare, come pensa il De Sanctis, una confessione fatta sotto l'azione di gagliarde impressioni che mettono l'animo a nudo, « in quella prima forma di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto tempo di esaminare »; ma che mentre la confessione stessa è frutto di considerazioni e dubitazioni che dovevano essersi ripetute chi sa quante volte in anima così generosa, il *forse* sia interposto per riservare a sè il giudizio del suo operato. Farinata (nota giustamente il Levi) non si accuserebbe già di malizia nei fini, ma di errore o di eccesso nei mezzi adoperati: « la quale accusa è necessariamente dubitativa, perchè non è possibile conoscere e misurare precisamente l'efficacia degli atti di ciascun uomo sugli eventi, o la necessità di certe sventure ». Riconosce però il Levi stesso che la commozione e la simpatia per il concittadino furono quelle che determinarono Farinata ad annunciarsi in quel modo.

commentatori parlano qui di turbamento, e perfino di terrore, o perchè a Dante riescono ambigue le parole « piacciati di restare in questo luogo », o perchè le parole del dannato hanno fatto intravvedere ch'egli è nemico di Firenze, o perchè (questa è del Tommaseo) il poeta « teme un suon ghibellino ». Sin che si dice che il turbamento avviene o perchè la voce giunge inaspettata, e « res animos incognita turbat » (VIRG. I, 515), si può essere nel giusto; ma c'entra, io credo, per buona parte anche la commozione da cui Dante è preso al pensiero d'essere improvvisamente proprio al cospetto di Farinata, al modo stesso che all'apparire di Beatrice è tratto a rivolgersi a Virgilio, come un fantolino verso la mamma, per dirgli: « Men che dramma di sangue m'è rimaso che non tremi ».

Il De Sanctis e il Romani vedono, secondo me, nei versi:

> Vedi là Farinata che s'è dritto;
> da la cintola in su tutto il vedrai

troppo più di quello che Dante intese esprimere. Ben so che molte volte il verso può suscitare maggiori fantasmi o avere più larghe risonanze di quelle che pensa il poeta; specialmente se il critico l'aiuti un po' con qualche ingegnosa analisi. Ma che Virgilio qui voglia dire: vedrai Farinata « in tutta la sua grandezza » (De Sanctis), mi pare un'interpretazione troppo sforzata. Il *tutto* non sta a indicare una grandezza che superi l'ordinario, ma sta ad annunziare che Farinata può esser veduto fuori della sua tomba in tutta la parte superiore del corpo. La ragione di quel *tutto* è nel contrasto fra ciò che Dante osava appena sperare, di vedere comunque la gente che *giace* nei sepolcri (v. 7), e ciò che

Virgilio a un tratto può dire al discepolo per vincere il suo inopportuno turbamento: tu volevi andare a cercar Farinata entro le tombe fra gli altri dannati; or vedi, eccolo là davanti a te. Nè meno audaci sono le deduzioni che il Romani trae da quell'*in su*. « Dante – dice – vedrà Farinata dalla cintola in su, ossia dal basso in alto: questa espressione serve, meglio d'ogni misura, a far vedere la piccolezza di Dante al confronto di Farinata, che, nella nostra fantasia, sorge d'un subito come gigante ». A me pare che il contrasto fra la grandezza di Farinata e la piccolezza di Dante si senta, caso mai, più tardi quando l'uno è al piede della tomba dell'altro; non qui dove i due non sono ancora veramente di fronte. A questo punto, ripeto, Virgilio altro non annunzia a Dante se non che Farinata è là, visibile in tutta la sua parte superiore; chè *dalla cintola in su* e *dalla cintola in giù* erano espressioni allora comuni, accompagnate talvolta anche da *tutto*, per indicare appunto la parte superiore o inferiore del corpo: BRUNETTO LATINI, *Tesoro,* I, 48: « Isaia conversava tra 'l popolo tutto nudo dalla cintola in su »; G. VILLANI, *Cronica,* IX, 59: « arse la cassa e 'l corpo suo dalla cintola in giù »; BOCCACCIO, *Commento alla D. C.,* ed. Guerri, III, 151: « Dalla cintola in su la immagine di Marte era rotta »; ANONIMO FIOR., *Commento alla D. C.,* I, 526: « il centauro.... è dalla cintola in su uomo, e dalla cintola in giù è cavallo »; Ivi, 714: « Lucifero si fermò, e la metà dalla cintola in su venne verso il nostro emisperio, e l'altra metà dalla cintola in giù andò verso l'altro emisperio ». Non c'è, d'altra parte, bisogno di forzare il significato dei versi in questione, perchè l'espressione della grandezza fisica e morale

di Farinata il poeta l'ha riservata alla terzina che viene appresso:

> I' avea già il mio viso nel suo fitto;
> ed el s'ergea col petto e con la fronte
> com'avesse l'inferno in gran dispitto [1].

Mi par anzi che se si dia ai versi 32 e 33 il significato che vogliono il De Sanctis e il Romani [2], e s'abbandoni o si ecciti la fantasia a immaginare più che non deve, invece di frenarla e correggerla con una retta interpretazione, si venga a scemare forza ed efficacia alla terzina ove Dante ha veramente voluto rappresentare la grandezza di Farinata [3].

Venuti i due fiorentini di fronte, un momento di silenzio, e come d'esitazione, è naturale. A Dante, chiamato, e davanti a maggiore, non sta parlare per il primo; Farinata fissa lo sguardo sul nuovo venuto per vedere se mai lo co-

---

[1] A proposito di *el s'ergea* lo Steiner annota: « Dante guarda Farinata, ma Farinata non guarda Dante: lo guarderà di qui a poco; ora pare quasi pentito d'averlo chiamato a sè e sta con la persona eretta e la faccia levata ». Ma da che resulta che Farinata non guardi Dante? e da che apparisce quasi pentito d'averlo chiamato a sè? L'atteggiamento suo mostra solo magnanima noncuranza delle pene dell'inferno; non esclude ch'egli ricerchi con lo sguardo desideroso il concittadino, per parlare al quale è balzato in piedi così prontamente.

[2] Anche il Parodi calca un po' troppo la mano su questi due versi (p. 544); pur nota che le parole del maestro « non sono ancora che poco in confronto dell'impressione che subisce ed esprime il discepolo ». Nè sfugge al suo finissimo gusto che, intendendo a suo modo, quel *vedrai* « non è felice e ritarda ». Ma se il pensiero di Virgilio è semplicemente: 'Che fai? Ecco che puoi vedere quello che tanto desideravi', sta bene il *vedrai* e la sua posizione di rilievo.

[3] Che anche Virgilio sia preso dalla imponente figura di Farinata si rivela non tanto dai versi 32 e 33, quanto dalla raccomandazione che fa a Dante nell'atto di spingerlo tra le sepolture verso il grande concittadino: « le parole tue sian *conte* », cioè nobili, com'io credo si debba intendere (*Bull. Soc. Dant.*, N. S., XII, 258), oppure convenienti, come propose il Parodi (Ivi, III, 150). Ogni altra interpretazione mi pare risolutamente da scartare.

noscesse. La voce di quell' incognito, giunta inaspettatamente al suo orecchio, gli era parsa come la voce della sua Firenze, e l'aveva fatto balzare in piedi: il bisogno di parlare, dopo tanti anni dalla morte, con un vivo della sua terra, di sentire da lui quello che avviene in essa, doveva, più che in altri, esser potente, irresistibile, in Farinata, che sì forti affetti aveva lasciato in terra e conservava in sè. Presentandosi ora un ignoto, e giovane rispetto a lui, s'intende bene come s'irrigidisca un po' nella sua alterezza e riservatezza abituale, quale si conviene a un uomo del suo valore e a un capitano di parte. Lo Steiner attribuisce l'atteggiamento sdegnoso, *quasi* sdegnoso [1], che assume il grande ghibellino dopo aver guardato chi gli sta dinanzi, alla « tema d'andare incontro ad una risposta che gli sveli in Dante un plebeo ». È proprio questo che doveva aspettarsi Farinata in uno che ha la grazia o la virtù d'arrivar vivo sin lì? e dopo averlo sentito parlare *così onesto*? E gli avrebbe in tal caso chiesto « chi fur li maggior tui »? Vero è che lo Steiner crede questa domanda « fatta con aristocratica malizia », per mettere in impaccio il nuovo venuto se non era nobile: « un plebeo che avrebbe potuto rispondere? ». Ma perchè tale supposizione, quando è così naturale in un uomo di parte che chieda subito a chi gli sta di fronte chi furono i suoi maggiori, per sapere se parla ad un amico o a un nemico? – Nella risposta Dante non è mosso da spavalderia nè da altro sentimento meno che re-

[1] Il Levi (p. 91) vorrebbe che *quasi* sia qui da intendere, « non come attenuativo dell'epiteto *sdegnoso*, ma, latinamente, nel senso di *come se*, *come se fosse* ». Quella attenuazione sta bene: Farinata non si sdegna; riprende quella certa alterezza che è propria delle nature nate al comando.

verente verso Farinata: volendo ubbidire [1], deve pur manifestare ch'era di famiglia avversa, e lo fa con franchezza, senza cercare di sfuggire alla domanda che gli è stata rivolta.

Di fronte a tale confessione, il primo urto fra i due è quale doveva attendersi da faziosi di quel tempo e da quelle due tempre. Farinata sorpreso e un po' crucciato [2] d'aver trovato un avversario (tale almeno deve crederlo), invece d'un amico con cui potersi sfogare, e aver notizie vere dei suoi e della parte e di Firenze, e dare, al bisogno, consigli e conforti, non sa sottrarsi al vanto di avere dispersi i suoi nemici due volte. In Dante, così inaspettatamente colpito, all'ammirazione per il grande concittadino si sovrappone imperioso il dovere di difender l'onore della famiglia. Chi dicesse che qui il poeta ha voluto far mostra dei suoi spiriti antighibellini, esagerando un po' anche l'importanza della sua famiglia [3], per mostrare a coloro che l'avevano

---

[1] Il Del Lungo (*Dante: prolusioni alle tre cantiche* ecc., Firenze, 1921, p. 168) crede che Dante intenda ubbidire a Virgilio, che gli aveva ingiunto di dir tutto con parole chiare. Lo Scartazzini-Vandelli: «a Virgilio, che gli ha detto: 'Le parole tue sian conte', e a Farinata che gli ha rivolta la domanda e per il quale egli sente nell'animo stima e riverenza». *Mi domandò, d'ubbidir desideroso* e *non gliel celai* mi paiono così strettamente uniti, che non credo possibile riferire l'*ubbidire* ad altri che a Farinata: tanta è la reverenza e l'ammirazione che Dante ha per lui, che non può sottrarsi a rispondere. È *desideroso* di far ciò per moto spontaneo dell'animo, non già perchè, come pensa lo Scherillo (*Emporium* del settembre 1921, p. 176), l'atteggiamento, l'accigliatura, la domanda d'uomo assuefatto al comando, incutano in lui un senso di pronta ubbidienza.

[2] Lo Scartazzini-Vandelli e lo Steiner vedono nel levar le ciglia in su (v. 45) lo sforzo del ricordare. Ma questo sforzo par fuori di luogo, se gli Alighieri 'fieramente furo avversi' a Farinata e ai suoi, tanto che richiamarono sopra di sè la sua vendetta.

[3] Non è neppur sicuro che tutti i membri della famiglia Alighieri avessero sentimenti guelfi: cfr. in questi *Studi*, vol. IV, p. 124 ss.

condannato all'esilio e alla povertà, che egli, il combattente di Campaldino, e i suoi erano stati sostenitori della tradizionale politica che aveva resa potente e gloriosa Firenze (torneremo più avanti su questo punto), non sarebbe, io credo, lontano dal vero; ma la ragione fondamentale del suo fiero atteggiamento è il sentimento dell'onore familiare, che rendeva gli uomini del medioevo così sensibili al rinfaccio di vergogne domestiche. Tale sentimento era così potente, ed era causa di tanti mali alle città, che gli statuti dovevano severamente proibire il cosiddetto *improperium* o rinfaccio. A chi non ripensi a questo, può sembrare che qui ci sia un difetto d'arte: Dante desidera tanto vedere il magnanimo Farinata per dirgli subito di tali insolenze? E invece non è un difetto del poeta, è una pittura felice dei tempi: naturale quel vanto in Farinata, naturalissimo lo scattare dell'Alighieri in difesa dei suoi. Non si deve però esagerare il tono; e mi par che trasmodi anche il Romani, di solito così fine, quando dice che Dante risponde « violento e crudele », e che l'ultimo verso è « reso atroce da un amaro sorriso ». Dante risponde fermo e austero, salvando la grandezza personale del duce ghibellino, che, pur cacciato, seppe tornare in patria e morirvi, e rinfacciando invece ai discendenti di lui di non avere bene appresa l'arte del ritorno.

Quale effetto faccia l'episodio di Cavalcante nella complessa rappresentazione del decimo canto hanno detto molto bene il Romani e il Parodi. Ma conviene anche qui determinar meglio qualche particolare [1] e spinger più addentro lo sguar-

---

[1] Male lo Steiner: « *alla vista*: in modo da poter esser vista; *scoperchiata*: fuori dell'arca .... e va congiunto con *in fino al mento* ». *Vista* è l'apertura, la bocca, della tomba; la quale è *scoperchiata*, essendo ai sepolcri degli eretici *le-*

do nell'animo del poeta. Egli dovè scrivere questi versi, come ha notato il De Sanctis, « con grande commozione »: ricordano, esaltano quello ch'egli proclamò *primo* dei suoi amici e al quale, in segno d'una profonda intimità spirituale, dedicò la *Vita Nuova*, e in modo indiretto ma evidente ne preannunziano la morte prossima [1]. S'è pensato a un raffreddamento tra i due amici? Da che risulta? « Se per questo cieco | carcere vai per altezza d'ingegno | mio figlio ov'è? e perchè non è teco? » sono parole del padre di Guido, ma è ben Dante che gliele pone in bocca [2]. Nè deve far sospettare dissensi fra loro un diverso amore a Virgilio, sia considerato come poeta latino, sia considerato come sim-

---

vati tutti i coperchi (vv. 7-9): e *sino al mento* è complemento di *surse*. Continua poi lo Steiner a proposito di *piangendo*: « L'andar vivo per il regno dei morti è grazia che Dio fa a Dante; se il figlio di Cavalcante non è con lui è segno che Dio non l'ha creduto degno di tanto e il padre se ne duole ». Anzitutto, a me pare che Cavalcante non debba pensare a grazie divine, ma che voglia dire semplicemente: se tu hai ardito tentare tanta impresa per altezza d'ingegno, mio figlio è tale che dovrebbe esser con te. Cavalcante poi, come padre, deve dolersi più del fatto, che non vede lì suo figlio, come per un momento ha sperato, che non della ragione per la quale non è potuto venire in compagnia di Dante: all'*altezza d'ingegno* egli allude solo per ispiegare che cosa l'avesse indotto a sperare, ma è la delusione provata che lo fa piangere. Non riesco infine a spiegarmi, se Dante risponde che fa quel viaggio, non per l'altezza del suo ingegno, ma per l'aiuto di Virgilio e di Beatrice, a che giovi la lunga chiosa, se l'ingegno basti o no alla salvezza dell'anima. Qui Dante non pensa punto a tale questione, e non giova allontanare i lettori dalla mirabile scena. Avvertirò anche che *da me stesso* non può significare « non vengo solo ».

[1] Nota il Foscolo (op. cit., § CXL) a proposito del v. III che la voce *ancora* è suggerita al poeta « per non violare la verità, ed insieme lasciar intendere come Guido viveva di poca e languida vita. Dopo più tempo ch'egli aveva perduto per sempre il suo nobile compagno, Dante scrivendo 'ANCORA è vivo' sentiva un lutto che non può esser concepito se non da' lettori i quali non hanno più nè patria nè amico ».

[2] Lo stesso episodio non è qui incluso per dare 'grazioso loco' nel poema al suo primo amico?

bolo della filosofia cristiana o dell'autorità imperiale: qui la poesia latina, la fede cristiana e l'impero non c'entrano, e Virgilio è appena ricordato come guida a Beatrice, della quale Guido non fu, come Dante, fedele [1]. E neppur dobbiamo pensare a dissensi per questo diverso atteggiamento dei due rispetto a quella gentilissima: Guido è ripetutamente detto ' primo amico ' appunto in quell'opera che Dante dedicò alla celebrazione della sua donna quando ella da alcuni anni era già morta. Nè a esaminar bene i fatti e i documenti storici o letterari è lecito dedurre l'esistenza di contrasti o per diverso atteggiamento dei due amici verso i partiti e il governo popolare [2], o per essersi dato l'Alighieri per certo tempo, come a torto si crede, a vita poco degna di lui [3]. Il confine stesso che fu decretato, essendo Dante dei priori, ai capi delle due fazioni che turbavano la pace e il benessere della città non può essere addotto come indizio di cessata amicizia verso il Cavalcanti, perchè

---

[1] Io sto risolutamente con quelli che riferiscono il famoso *disdegno* di Guido a Beatrice (cfr. in questi *Studi*, III, 131, e vedi anche il commento del Casini nella 5ª edizione rinnovata da S. A. Barbi). A lei Dante attribuisce la grazia del suo viaggio, fino a lei dovrà condurlo Virgilio; e non sto a citare i passi che provano ciò (*Inf.* XV, 90; *Purg.* XXIII, 123-129; ecc.). Se Guido avesse amato il poeta latino, questi sarebbe potuto andare a cercare anche di lui? cioè avrebbe fatto per il Cavalcanti quello che non avrebbe pensato a fare neppure per Dante se Beatrice non si fosse mossa dal suo beato scanno? Chi pensò a quel viaggio salutare per Dante fu *donna del cielo*: quella stessa avrebbe potuto salvare anche Guido se fosse stato fedele di lei come l'amico suo. Attribuire a Dante altro pensiero non si può.

[2] Cfr. in questi *Studi* (I, 101-111) il mio articolo su *Guido Cavalcanti e Dante di fronte al governo popolare*.

[3] Spero di poter tornar presto su questo importante argomento. Cfr. intanto in questi *Studi*, V, 11 ss. (leggi ivi a p. 11: « il linguaggio del conforto e della persuasione »).

fu necessità di governo: piuttosto non bisogna dimenticare che l'affrettato ritorno di Guido fu attribuito a parzialità di Dante, da doversene questi scusare pubblicamente qualche anno dopo in lettere al popolo di Firenze vedute da Leonardo Aretino. Dissipata la nebbia di questi pregiudizi, l'episodio verrà a riacquistare tutta la sua luminosità, come manifestazione del sentimento del poeta per il suo primo amico [1], e come scena mirabile d'affetto paterno, che serve anche a dar risalto alla figurazione di Farinata. Lo Steiner fa buon viso all'interpretazione sostenuta un tempo dall'Antognoni e dallo Zingarelli [2], per la quale il dolore di Cavalcante sarebbe non per la morte del figlio, ma per la sua dannazione in conseguenza di quel *disdegno* che gli aveva impedito di mettersi con l'amico suo per la via della salute [3]. Ma alla irreligiosità di Guido poco è ormai da prestar fede [4], e tanto meno è da credere ch'egli fosse paterino. Questa eresia era ormai cosa sepolta e arcisepolta in Firenze, nè le sue pratiche avrebbero, credo, potuto attrarre un così libero spirito come Guido: perciò, come questi potè

[1] Ben a ragione scrive il Parodi: « Questo episodio è il monumento di Guido.... [Dante] lo colloca sopra un piedistallo tanto alto, che umile è al confronto quello che già da se stesso s'era innalzato co' suoi malinconici e luminosi sonetti, con le sue fragranti ballate ».

[2] Cfr. *Bull. Soc. Dant.*, N. S., I, 189 ss.

[3] Ecco come lo Steiner chiosa *ebbe a disdegno*: « non curò d'ascoltare gl'inviti della ragione, in quanto gli parlava ispirata dal cielo, e fidente nella forza del suo ingegno non curò d'obbedire ai decreti della religione e di piegare la fronte superba davanti a Dio.... Certo qui prevale sul letterale il valore allegorico ». Nella risposta di Dante non ci può esser tutto questo. E come avrebbe potuto capire Cavalcante?

[4] Ricorderò l'articolo del Parodi su *La miscredenza di Guido Cavalcanti e una fonte del Boccaccio* in *Bull. Soc. Dant.*, N. S., XXII, 37 ss.; ma molto si potrebbe aggiungere.

esser sepolto nel vecchio cimitero di Santa Reparata, così Dante non deve aver avuto preoccupazioni di sorta per la salvezza dell'amico suo, e per conseguenza.... neppure il padre da lui scolpito nel decimo canto dell'Inferno. Al cuore d'un padre la morte del figlio è per se stessa il più grave dei dolori. Cavalcante s'è mosso dal fondo della sua tomba pel desiderio di vedere il suo Guido lì davanti vivo, in compagnia di Dante: ode invece cosa che glielo fa creder morto. Lasciamo che il padre s'abbatta a questo solo pensiero. Non è evidente il rimpianto della vita nel verso « Non fiere li occhi suoi lo dolce lome »? [1]

Davanti a una scena così pietosa Farinata non dà segno di commozione. Il Foscolo e il De Sanctis non si trovano d'accordo nell'assegnare la ragione del fatto. Il primo ricorda che l'Uberti « udendo la morte di Guido, udiva la morte del marito della sua figlia »; e osserva: « Il non mutare aspetto, nè chinarsi a piangere con l'afflitto, hanno ragione

[1] Vi sono in tutto l'episodio note di poesia perennemente umana: cfr. Virgilio (*Eneide*, III, 306 ss.), quando Andromaca vede comparire davanti a sè Enea:

> ' Verane te facies, verus mihi nuntius adfers,
> nate dea? vivisne? aut, si lux alma recessit,
> Hector ubi est? ' dixit lacrimasque effudit et omnem
> implevit clamore locum.

Nota il Pistelli: « Solo d'Ettore e subito d'Ettore domanda. Se un'ombra può tornare quassù, perchè non anche Ettore? E Cavalcante: se un vivo può penetrare quaggiù in questo cieco carcere, perchè non anche mio figlio? Soltanto e subito gli preme sapere di Guido. È la stessa ansia, la stessa, direi quasi, gelosia amorosa, e perciò è uguale il movimento dello stile e sono le stesse le parole della domanda angosciosa: ' Hector ubi est? ' – ' Mio figlio ov'è? ' » (*Antologia periodica*, 1909, parte II, pp. 316 s.) – A proposito dei vv. 67-68, io credo che bisogni tornare alla vecchia interpunzione: « *Come dicesti ' egli ebbe '?* », intendendo: in che maniera, per qual motivo hai detto *ebbe* e non *ha*? Mi par che corrisponda meglio all'uso del tempo.

storica, e quindi descrizione più esatta dell'umana natura ne' forti, e bellezza più viva di poesia. Dipingono l'anima di chi sentendo le afflizioni da uomo, le dissimula da cittadino, e non permette agli affetti domestici di distoglierlo dal pensare alle nuove calamità della patria »[1]. Il De Sanctis oppone: « E da quando in qua è disdetto all' uomo pubblico di versare una lacrima sulle sue private sventure?... Il sacrifizio tanto è più nobile quanto costa più lacrime; e se volete rappresentarmi Bruto che danna a morte i figliuoli, sta bene; ma se volete ch' io m' interessi per lui, fatemelo veder piangere ». E alla domanda ' perchè Farinata rimane immobile come una statua?' risponde: « Perchè egli non vede e non ode; perchè le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima; perchè la sua anima è tutta in un pensiero unico, rimastole infisso come uno strale, *l'arte male appresa*; e tutto quello che avviene fuori di sè, è come non avvenuto per lei ». Vero questo profondarsi di Farinata in pensiero così cruccioso; ma il fatto che si svolge sotto i suoi occhi non possiamo credere che non sia da lui avvertito, non fosse altro perchè gl'impedisce di continuare il suo dialogo con Dante, di manifestare la piena del suo dolore per ciò che ha udito da lui, di lamentare la durezza e l'ingiustizia di Firenze verso i suoi discendenti. Non era necessario farlo piangere per un puro sospetto che Guido sia morto; ma e questo sospetto e il dolore del compagno di pena turbarlo potevano, se egli non avesse saputo sottoporre gli affetti privati a quelli dell'uomo pubblico. Certo il contrasto posto chiaramente dal poeta fra

---

1 Op. cit., § CXLI.

il cadere fulminato di Cavalcante e la descrizione così minuta dell'impassibilità di Farinata (« non mutò aspetto, nè mosse collo, nè piegò sua costa ») rendono più naturale l'interpretazione del Foscolo; e anche della parola *magnanimo*, collocata a quel punto, la ragione è più evidente se ammettiamo lo sforzo che Farinata deve fare su se stesso per vincere altri affetti! [1]

Comunque sia di ciò, egli continua il suo colloquio come se niente fosse avvenuto, confessando il suo dolore, e adducendo a giustificazione del suo partito quanto l'arte del ritorno in patria sia difficile. Per giustificazione del suo partito o per ribattere il colpo di Dante? Non dico che non ci sia anche questa intenzione, ma guardiamo di non diminuire, con espressioni poco misurate, la grandezza morale di Farinata, mettendolo alla pari di chi non senta che il ripicco. A questo punto Farinata non appar più altero e diffidente come prima dell'intermezzo: il dolore l'ha reso più umano; e come non ha ritegno a confessare il suo tormento morale, così a giustificazione dei suoi, annunzia che presto proverà pur lui, Dante, quanto quell'arte sia ardua: qual prova migliore può Farinata desiderare? Ma non parla con amarezza, anche perchè scorge che, in cotesti tentativi di riacquistare la patria, ghibellini e bianchi saranno insieme. E la conferma migliore della più benigna interpretazione di quel vaticinio è il tono con cui Farinata continua; il quale tono difficilmente sanno spiegare a sè e giustificare agli altri

[1] Lo Steiner non crede che « per questa indifferenza qui » il poeta « chiami *magnanimo* Farinata », ma per la confessione, che fa appresso, del « dolore che la parola di Dante gli ha recato ». Ma perchè l'epiteto è messo subito qui in principio dove ritrae la impassibilità dell' eroe?

coloro che nella profezia sentono così vivo il desiderio della vendetta. Seguita difatti con un buon augurio, e col chiedere un piacere a chi ormai può creder disposto a comprenderlo: desidera conoscere perchè il popolo fiorentino è così crudele verso la sua famiglia. E Dante risponde, non con « una cert'aria d'ironia » (De Sanctis), e neppure « secco e tagliente » (Scherillo), e tanto meno « con tono violento e ironico » (Romani), ma risponde pacato. Non poteva addurre altra ragione che la strage di Montaperti, e l'adduce franco; ma non c'è nella sua risposta una parola che mostri risentimento o malanimo; [1] e la replica che pone in bocca a Farinata [2] mostra che, dopo aver riconosciuto il torto di lui, il poeta si compiace di far vedere quanto Firenze, da parte sua, sia stata sconoscente verso un così alto cittadino. – È

[1] Alcuni interpreti nel v. 87 'tali orazion fa far nel nostro tempio' vedono un'allusione al tempio di San Giovanni, e pensano a preghiere vere o a deliberazioni di consigli fatte in essa chiesa. Ma in San Giovanni non si tenevano consigli (al più si potevano fare riunioni speciali come quella di cui parla Dino Compagni, *Cronica* II VIII), nè è il caso, come abbiamo già detto in principio, di pensare a vere preghiere contro gli Uberti nemici della patria. Si tratta di un'espressione puramente figurata, dove il *far orazione* ha richiesto necessariamente come compimento, per l'unità dell'immagine, *nel nostro tempio*, e vuol dire: fa prendere in Firenze tali risoluzioni. Per espressioni consimili cfr. *Inf.* XXIII, 100-103 e XXI, 129; *Purg.* XXXI, 42; *Par.* XVIII, 51, XXV, 39, ecc. Nè si deve in siffatti casi pretendere che i particolari dell'immagine rispondano effettivamente alla realtà delle cose significate, come certi interpreti vanno cercando, chè altrimenti bisognerebbe andare a cercar barbieri e non principi là dove il Sacchetti (*Nov.* CCI), dopo aver detto che i Gonzaga signoreggiarono Reggio e gli Scaligeri Parma, afferma che « poi e Reggio e Parma ha raso un altro barbiere ».

[2] Al v. 88 (*il capo scosso*) lo Steiner chiosa: « sospira, scotendo il capo, in quanto riconosce giusto il motivo (già prima aveva detto di essere stato molesto a Firenze), ma solo in parte ». Lo scotere il capo mi par atto piuttosto di desolazione, come per dire: si pensa solo al male, fatto non tutto da me nè senza cagione, ma il bene che ho fatto io, e io solo, a Firenze, non si ricorda.

vero (riconosce Farinata), ebbi colpa; ma non fui *solo* a peccare; è giusto che *solo* contro i miei sia così empio il popolo fiorentino? E se, come del male, si deve tener conto del bene, non dovrebbero i miei essere i primi a ottenere il richiamo? chè mentre *per ciascuno* (quindi anche da tutti gli altri fuorusciti fiorentini) fu sofferto che Firenze fosse distrutta, io *solo* la difesi *a viso aperto.* [1] – Altro proprio non si rivela, in quest'ultima parte del colloquio, se non desiderio in Dante di scusare gli errori del duce ghibellino ed esaltare le sue benemerenze verso la patria; e questo deve indurci ad escludere dalle parole del poeta ogni ironia o violenza.

È opinione si può dir generale che Dante in questo e in altri canti dell'*Inferno* faccia mostra di sentimenti guelfi; ma non si sa bene come conciliar ciò con le dottrine politiche da imperialista che già manifesta nel *Convivio*, il quale è stato certamente scritto non posteriormente a quei canti. C'è ora la tendenza ad ammettere che Dante ostenti nell'*Inferno* sentimenti guelfi soltanto per ragione di convenienza cronologica: l'azione del poema è collocata nel 1300, e in quell'anno egli era, e doveva apparire, guelfo. Ma a parte che, se così fosse, dovremmo trovare i medesimi sentimenti per tutto il poema, e non soltanto nella prima cantica, a me pare assurdo pensare che Dante scrivesse la *Commedia* non per esporre e diffondere le sue idee politiche attuali, non per esaltare il suo ideale che era vita della sua vita, ma per esporre idee e rappresentar sentimenti oltrepas-

[1] Non direi collo Steiner: 'senza infingimenti', ma: 'mettendomi apertamente e risolutamente contro il sentimento di tutti'.

sati, anzi contrari a quelli per cui combatteva la sua gran battaglia. Accenno qui brevemente a quello che è ormai, dopo tante meditazioni, mia salda convinzione, e sarei lieto se qualcuno dei miei collaboratori volesse confortare questo mio modo di vedere con una larga dimostrazione che a me manca il tempo di fare. C'è da combattere contro i più valenti dantisti, e su materia importantissima; non è una delle solite questioni di cui tutti son sazi.

Dante negli anni che scriveva i primi canti dell'*Inferno* aveva già formato (e il *Convivio* n'è prova luminosa e sicura) le sue idee politiche, le quali non erano nè guelfe nè ghibelline nel senso più comune della parola. Egli condannava i due partiti: voleva che Chiesa e Impero, invece di combattersi, tornassero ciascuno al proprio ufficio; e voleva che sparissero le fazioni, terminassero le ingiustizie e le persecuzioni, rifiorisse la pace. Non c'è alcuna contradizione tra quello che afferma nel *Convivio* e quello che dice nel secondo canto dell'*Inferno* a proposito di Roma e del suo impero, tra le dottrine di quel trattato e l'atteggiamento che assume nel decimo canto dinanzi a Farinata; e parlare di 'guelfismo' rispetto a quei due canti può portare a continui frantendimenti se non si precisa bene in che senso quel vocabolo s'abbia a prendere. Se col dire Dante 'guelfo' si vuole intendere la sua costante opposizione al partito ghibellino, funesto alla pace di Firenze e avverso tanto alla piccola nobiltà cittadina quanto al popolo artigiano, si dica pure guelfo; e così, se si vuole riconoscere la sua adesione alla politica tradizionale del popolo di Firenze, che, anche per gl'inevitabili contrasti con Pisa e Arezzo, dovè a quando a quando cercare l'aiuto della corte di Roma e degli An-

gioini. Ma questo suo guelfismo, che gli permetteva anche durante l'esilio di gloriarsi della giornata di Campaldino, « nella quale la parte ghibellina fu quasi del tutto morta e disfatta », [1] non ha valore di dottrina politica: è un adattamento a necessità reali più che una libera scelta, e vale più come tendenza negativa (antighibellinismo) che non come sentimento attivo: certo non importa contraddizione con quelle dottrine sul reggimento del mondo che sin dai primi anni del suo esilio accolse ed ebbe poi sempre più chiare e potenti davanti allo spirito. Già in Firenze non potè mai indursi per quel suo guelfismo che abbiam detto, ad approvare la politica di coloro che volevano la città soggetta alle mire della curia romana, ma continuò la tradizionale politica che il popolo fiorentino, esso pure per più ragioni antighibellino, aveva fatta sino dal 1266 contro le due fazioni che più interesse avevano a valersi di aiuti esterni, fosse pure con pericolo dell'indipendenza del Comune. Cacciato per quella sua opposizione dalla città, e per l'insipienza dei suoi compagni d'esilio ridottosi a far parte per se stesso, comincia la sua meditazione politica. Ciò non implica ch'egli debba rinunziare a niente del suo passato e sconfessare le benemerenze sue e della sua famiglia, e tanto meno che abbia a prendere in pace l'accusa di ghibellino e, come tale, di nemico della sua città; ma ha inizio quella considerazione più alta delle condizioni d'Italia e del mondo, e quella più imparziale valutazione dei partiti politici, che lo porta a proclamare la necessità di un reggimento che tolga di mezzo le guerre e i dissidi e ricon-

[1] *Le Opere di Dante*, Firenze 1921, p. 448.

duca, con la giustizia, la pace nelle città e nelle famiglie. Nella sua alta e pura coscienza s'eleva giudice di tutte le fazioni; esalta sopra di esse le buone opere, le intenzioni sincere; scusa gli errori che non provengono da malvagità; magnifica i cittadini d'ogni partito che *a ben far poser gl' ingegni*, e mette alla gogna i mestatori, i promotori di discordie, i traditori. Il fatto d'arme di Montaperti fu una colpa per quelli che lo promossero: che cittadini turbolenti, dovuti allontanare dalla patria, movessero l'armi contro di essa con sì feroci propositi e con l'aiuto di città nemiche e dei cavalieri tedeschi del re Manfredi, fu sempre sentito in Firenze come un'azione indegna; e il successivo disfacimento delle case guelfe e i nuovi assalti dati al popolo, equo pacificatore dopo la caduta di Manfredi, confermarono quel sentimento. In questo giudizio Dante è d'accordo coi suoi maggiori e con la sua città. Ma se Farinata potè errare per ispirito di parte, riscattò i suoi errori con un atto magnanimo, difendendo solo, contro tutti, la sua Firenze dalla distruzione totale. Questa benemerenza dovrebbe rendere la città riconoscente verso il suo salvatore e indurla a minor durezza verso la famiglia di lui.[1] Invece questa non trovò mai pietà; e insieme con lei quanti altri infelici dispersi per il mondo

[1] Anche il cronista dei Guelfi neri riconosce la benemerenza di Farinata e l'ingratitudine del popolo fiorentino: « ... sicchè per uno buono uomo cittadino scampò la nostra città di Firenze da tanta furia, distruggimento e ruina. Ma poi il detto popolo di Firenze ne fu ingrato, male conoscente contra il detto messer Farinata e sua progenie e lignaggio, come innanzi faremo menzione. Ma per la sconoscenza dello ingrato popolo, nondimeno è da commendare e da fare notabile memoria del virtudioso e buono cittadino, che fece a guisa del buono antico Cammillo di Roma, come racconta Valerio e Tito Livio » (G. VILLANI, *Cronica*, VI, LXXXI).

senz'altra colpa che il loro *ben fare* (*Inf.* XV, 64)! Bisogna che la peste delle fazioni cessi; e perchè questo avvenga occorre che sia posto freno all' ingordigia della curia papale, che vuole mescolarsi nel governo civile e far quello che non le è commesso dalla provvidenza divina, e per il cui malo esempio tutta la gente è disviata. Di qui l'invocazione del Veltro, che deve ristabilire l'ordine provvidenziale nel reggimento del mondo, e ricostituire finalmente il regno della giustizia e della pace. Se non che l'uomo non ha soltanto un fine terreno, ma deve mirare alla felicità della vita celeste; e quindi Dante è tratto a riconoscere che non meno della guida per il reggimento civile occorre una guida per il regno spirituale; e siccome il ben vivere civile è ordinato sì alla felicità terrena, ma è anche predisposizione all'acquisto dell'altra vita, così mal farebbe chi volesse disconoscere che la costituzione dell'impero, reso necessario dal peccato, fu anche, e soprattutto, voluta per preparare la redenzione del genere umano. A questa subordinazione di fini, che non porta affatto la subordinazione dell'autorità civile alla religiosa, si accenna tanto nel secondo canto dell'*Inferno*, quanto nel *Convivio* e nella *Monarchia*; nè è da sottilizzar troppo per trovare differenze di tono o diversità d'intenzione là dove con un po' di buona volontà tutto è possibile spiegare e conciliare.[1]

MICHELE BARBI.

---

[1] Cfr. a questo proposito quanto dico in questo stesso volume a pp. 134 ss.

LA CONDANNA DI DANTE E LA DIFESA DI FIRENZE GUELFA

Mi sia lecito tornar sopra all'argomento già trattato nel volume II di questi *Studi* [1]. L'occasione a riesaminare la condanna di Dante e la sua azione politica in mezzo alle fazioni cittadíne mi era venuta dalle carte consiliari fiorentine, che allora cominciavo a disporre per quella raccolta, continuativa alla Gherardiana, che sotto gli auspici della R. Accademia dei Lincei fu pubblicata, in un primo saggio (anni 1301-1307), durante la celebrazione secentenaria [2], e che ora è sul punto di essere completata, nel suo primo volume, con relativo corredo di indici, fino al 1315. Così è accaduto che nella prosecuzione del lavoro io rimeditassi quel saggio dantesco, in relazione col materiale documentario che, a volta a volta, mi cadeva sott'occhio. Anzi ho avuto il piacere che altri [3], appena venuti in luce quei primi atti dei *Consigli*, li abbia scorsi con uguale stimolo di cu-

---

[1] pp. 5-74.

[2] B. Barbadoro, *Consigli della Repubblica Fiorentina* con una premessa di Isidoro Del Lungo, vol. I, parte I (1301-1307). Bologna, Zanichelli, 1921. (Cfr. *Studi danteschi*, I, 167-168; V, 154-155).

[3] G. M. Donati nella rivista *Il Raccoglitore*, fasc. I, pp. 2-7. Firenze, 1923.

riosità dantesca ed abbia già rilevato l'importanza di una consulta che conferma la mia interpretazione della condanna.

G. M. Donati, quando si mise a sfogliare quel libro recente con la mente rivolta all'esilio di Dante, non sembrava informato della tesi che io già sostenni in questo periodico; ma ho motivo di compiacermi della sua lieve omissione bibliografica, perchè egli, per proprio conto, dopo la lettura del nuovo documento, giunse ad una conclusione che è sostanzialmente la mia, quanto all'imputazione di vere e proprie colpe politiche, mentre – così concludeva – « nella farragine degli espedienti politici si cerca non altro che l'intitolazione – la baratteria – per legalizzare la difesa e la vendetta ». Ora questo documento, insiem con gli altri messi in luce pubblicando i *Consigli,* giova qui utilizzarlo, come in sede sua propria, e porlo in più diretto rapporto con le considerazioni del mio primo scritto.

Mutate le sorti nel reggimento della Repubblica, il notaro dei Consigli, dopo avere riprese regolarmente le sue registrazioni nei verbali, il 23 gennaio 1302 inseriva nella carta 20-21 v dei *Libri Fabarum* [1] la notizia di un Consiglio di Savi, magnati e popolani, convocati in San Pietro Scheraggio per decidere sulle novità del Valdarno da parte dei nemici del nuovo governo: « occasione providendi super litteris transmissis de partibus Vallis Arni, de terra occupata per Paccços Vallis Arni ». Ecco quel che consigliarono i Savi:

Dominus Synibaldus de Tornaquincis consuluit quod in predictis provideatur per priores et vexilliferum et alios sapientes, magnates et populares, quos et quot habere voluerint, non in magna quantitate.

[1] pp. 41-42 della ediz. cit. dei *Consigli.*

Dominus Rubeus de la Tosa consuluit quod *confinati fiant pro custodia civitatis,* et quod, hoc facto, mittantur ducenti milites de soldatis ad partes Vallis Arni, et quod unus ex militibus potestatis cum uno vicario mittantur ad terram Castri Franchi cum predictis militibus et cum certa quantitate peditum illius contrate.

Dominus Nerlus de Nerlis consuluit quod in predictis et in custodia civitatis provideatur per potestatem, capitaneum, priores et vexilliferum et sapientes, quos et quot habere voluerint.

Dominus Raynerius del Forese consuluit secundum dictum domini Rubei.

Dominus Neri de Bondelmontibus consuluit quod duo per sextum habeantur hodie post nonam super predictis.

Dominus Arrighus del Boccaccio consuluit quod presentialiter non fiat aliqua novitas in civitate Florentie, set provideatur ad resistendum illis qui intraverunt dictum castrum, et quod tres sapientes per sextum habeantur super predictis.

Mannus Actaviani consuluit quod *nullus Guelfus debeat confinari vel gravari, set Ghibellini, magnates et populares, in magna quantitate.*

Non si arriva subito ad una conclusione, ma « placuit omnibus quod predicta remaneant in prioribus et vexillifero, cum illo consilio quod super predictis habere voluerint ». Dunque dovrebbe seguir subito un' altra convocazione d' urgenza – e questa volta conclusiva –; ma non c' è dato di conoscerla, perchè il notaro ne omise la trascrizione nei *Libri Fabarum.* Senonchè, non è troppo audace congettura ammettere che debba aver finito per trionfare il parere di chi era ormai capoparte fra i Neri, Rosso della Tosa [1], confortato per di più dal consenso di Ranieri del Forese; mentre non c' è da illudersi che Manno Attaviani, sottilizzando fra Guelfi e Ghi-

[1] DINO COMPAGNI, *Cronica,* nell' edizione del Del Lungo, III, XXXVIII.

bellini, fosse immune da quell'errore di giudizio per cui i Bianchi, dissidenti dagli avversari che reclamavano per sè soli le tradizioni del guelfismo, erano risospinti a confondersi con i Ghibellini [1]. Ad ogni modo la decisione presa dai priori di parte nera, con i Savi di lor gradimento, non potè non risentire di quell'atmosfera di sospetto e di vendetta in cui si svolse l'adunanza preparatoria echeggiata nei verbali.

Se così è, come non collegare con queste aperte dichiarazioni dei consiglieri le esplicazioni delle imminenti vendette, quali ci appaiono nelle condanne del *Libro del Chiodo*? Io non oso aderire senz'altro al giudizio del Donati, che quel verbale consiliare « risolve forse in modo definitivo, documentalmente, uno dei più interessanti problemi della biografia dantesca », e cioè quello della condanna, la quale verrebbe ad essere conseguenza immediata delle consulte ora riferite: troppi sono gli elementi imponderabili che limitano le possibilità della nostra indagine; ma perchè non dare qualche importanza ad una circostanza ovvia, come la successione cronologica di quelle condanne rispetto alle citate consulte? Fa soltanto eccezione la prima sentenza, del 18 gennaio, con cui si apre il *Libro del Chiodo*, che nel gruppo dei primi imputati comprende quell'Andrea Gherardini, già capitano di Pistoia, sul quale gravavano particolari responsabilità per le violenze, veramente inaudite, commesse durante il suo ufficio contro le famiglie pistoiesi di parte nera, e per il con-

---

[1] Son da ricordare le parole del Corazza da Signa, riportate nella *Cronica* di Dino (II, XXXI): « E' sono tanti gli uomini che sono Ghibellini e che vogliono essere, che il farne più per forza non è bene ».

seguente trionfo della « parte selvaggia » in Firenze [1]. Ma tutte le altre condanne son posteriori al 23 gennaio, ed alquanto tardiva sembra veramente la vendetta dei Neri, se si ripensa che fin dal primo affermarsi del loro trionfo, tra il 7 e il 13 novembre, si era insediato quel potestà Cante dei Gabrielli [2], che si disse chiamato a tempo rotto in Firenze – prima che scadesse l'ufficio del predecessore – per la persecuzione legale dei vinti. Perchè tanto ritardo in quelle che, secondo la versione comune, avrebbero dovuto essere semplici liste di proscrizione? O non piuttosto la correlazione cronologica che passa tra le sentenze e il primo allarme nelle adu-

[1] Le sentenze da lui pronunziate in Pistoia (vedi i regesti di R. Davidsohn in *Forschungen*, III, p. 301 e sgg. e la pubblicazione integrale di G. Calisti in *Bullettino Storico Pistoiese*, anno XXIV, 1922, pp. 105-111) corrispondono perfettamente alle imputazioni della condanna che, con precisa inversione delle parti, lo colpisce a sua volta nel *Libro del Chiodo*. Questa intromissione nelle cose pistoiesi è accusa che graverà anche sul capo di Dante, ma finchè non avvenga di provare qualche episodio in cui egli abbia avuto una parte personale, non potremo consentire pienamente con Luigi Chiappelli (*Studi Pistoiesi*, Pistoia, Officina Tip. Coop., 1919; vol. I, pp. 221-229), che dà a quell'imputazione un'importanza particolare. L'accusa di aver procurato « quod civitas Pistorii divideretur et scinderetur », con tutto quel che segue, si ripete anche nella condanna di Corso di Alberto Ristori (ASF., *Libro del Chiodo*, p. 7) e, con perfetta identità di formulario, anche in quelle di ser Alone di Guccio e di Simone Guidalotti (*Libro del Chiodo*, pp. 9 e 10). Questa è dunque una colpa *generica e collettiva* – ben diversa da quella *specifica* del Gherardini, sufficiente a provocare di per sè la vendetta – che i Neri si ricordarono di imputare agli uomini del passato governo quando venne l'*occasione* di riesaminarne la condotta politica. È anche da notarsi che quando, più tardi, nel giugno del 1302, capitò di ricordare le cause *generiche* di quelle proscrizioni – ormai tutte prospettate sullo stesso piano, disciplinandosi l'ufficio sui beni dei ribelli – si usò questa formula: « super bonis exbannitorum.... maxime pro barateriis vel corruptionibus commissis, *seu que dicerentur*, in offitiis et revenditionibus offitiorum, et submissione civitatis Florentie, *vel pro expulsione partis Guelforum, que Nigra dicitur, de Pistorio* » (p. 57 della ediz. cit. dei *Consigli*).

[2] p. 35 della ediz. cit. dei *Consigli*.

nanze dei Savi – che son poi i capiparte – è indizio di un rapporto causale? Ciò appare tanto più evidente a proposito di alcune speciali sentenze, che pur giova tener distinte dalle altre, dove la motivazione abbandona le solite imputazioni generiche per accogliervi circostanze concrete, che sono una cosa sola con gli episodi di quella medesima ribellione che aveva occupato l'adunanza dei Savi, e di tutte le altre insurrezioni seguite alla prima.

Ebbe il torto di non fare questa distinzione il compianto Cipolla quando, ne « La Compagnia malvagia e scempia » [1], illustrò sommariamente le sentenze del *Libro del Chiodo*, confondendo, in conseguenza, e le presunte colpe di governo imputate a chi fu al potere prima del rovesciamento delle sorti e le violenze accertate dei facinorosi che tentarono novità contro i Neri già vincitori, ed ormai partito di governo. Un esame comparativo delle sentenze del primo gruppo, a cui appartiene anche quella dell'Alighieri – che meglio si intende con l'analogia del procedimento e delle imputazioni – io lo tentai nello studio precedente; qui, in relazione alle citate consulte, conviene ricordare le sentenze dell'altro tipo, e più specialmente quella del 10 febbraio 1302 [2] contro una lunga lista di persone – e i Pazzi in testa a tutti – compromesse in quell'incursione del Valdarno Superiore, che pochi giorni prima era stata oggetto di discussione fra i Savi. L'accusa, che sembra un commento al protocollo della seduta consiliare, è la seguente:

> .... quod ipsi et quilibet ipsorum hoc anno, *de mense ianuarii proxime preteriti*, noctis tempore, proditorio modo, accesserunt ad

[1] In *Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo XLIX (1912), pp. 245-281.

[2] ASF., *Libro del Chiodo*, pp. 12-13.

castrum Plani Valli[s] Arni, comitatus Florentie [1], et ipsum castrum intraverunt et etiam acceperunt ipsum contra voluntatem comunis et populi dicte civitatis, et in ipso castro Plani et curia ipsius homicidia, robarias et violentias intulerunt ac etiam perpetraverunt hominibus et mulieribus ibidem existentibus ad protectionem, defensionem et iurisdictionem comunis et populi civitatis Florentie; quod quidem castrum Plani tenent occupatum et derobatum in non modicum preiuditium et gravamen civitatis predicte, et ipsis existentibus in dicto castro cum aliis Ghibellinis de Aretio et aliis partibus, faciunt et commictunt cotidie derobationes, captiones, homicidia, vulnera et percussiones....

Qui siamo dinanzi ad una condanna repressiva di un movimento sedizioso ed altre ne seguiranno, con precisa citazione di fatti, dopo le ripetute offensive di questi tempi; offensive che si esplicheranno sia nelle forme di regolari assalti ai castelli del contado, sia mediante tumulti disordinati e private violenze. Così, per tutto quell'anno 1302 il Valdarno Superiore e il Mugello furono due focolari d'insurrezione. È dei primi mesi l'assalto al castello di Persignano, al grido ripetuto « muriantur Guelfi » [2], nonchè la ben riuscita occupazione, da parte degli Ubertini e dei Pazzi, dei castelli di Piantravigne, di Poggitazzi e Montemarciano [3], con immediata ripercussione dentro Firenze, dove in conse-

[1] Il luogo fu identificato dal Cipolla col castello di Impiano (*Castrum de Plano*), nei pressi di Laterina. Siamo così nel teatro di guerra accennato dalla consulta di Rosso della Tosa, che proponeva di accentrare la difesa a Castelfranco. Pochi giorni dopo nelle immediate vicinanze di questa terra, nel popolo di S. Pietro di Treggiaia, i Pazzi tentavano un'incursione per predare del bestiame « causa ducendi ad Castrum Plani », di cui ancora perdurava l'occupazione. (ASF., *Libro del Chiodo*, p. 14; sentenza del 17 febbraio 1302).

[2] Ivi, p. 11.

[3] Ivi, pp. 15-16; sentenza del 31 marzo 1302.

guenza « magnus tumultus fuit et est inter populares civitatis Florentie, et scandalum et divisio orta est inter eos et homines partis guelfe ». Le stesse grida sediziose « moriantur, moriantur Guelfi, ad hoc ut pacifichus et tranquillus status populi Florentie.... turbaretur » si ebbero a Figline nell'aprile [1].

Sui diretti responsabili di queste azioni violente, nei quali son da riconoscersi piuttosto i « masnaderii » [2] delle grandi casate ghibelline avverse a Firenze e gli umili terrazzani dei castelli, che non i ribelli della città, cade il meritato rigore delle condanne; ma qui non finisce la vendetta dei Neri – donde un'altra serie di condanne – perchè era facile ed umano il sospetto di un'intesa con quei di dentro: i passi ora riportati sono espliciti quanto alla ripercussione interna di quelle novità del contado.

Questi sospetti contro gli avversari di dentro, come accade in tutti i tempi e in tutti i luoghi sotto la pressione di una minaccia esterna, prendono sempre più consistenza dal giorno in cui i Savi han pensato di fiancheggiare l'azione militare con misure di sicurezza interna, e finiscono per spingere sulle vie dell'esilio anche quei capi di parte bianca – i Cerchi – che sono rimasti indisturbati fino all'aprile, quando vien finalmente la citazione del giudice; il quale all'imputazione delle colpe antiche, in quanto erano stati esponenti della parte avversa, aggiunge il nuovo capo di accusa, di aver fatto cospirazione e trattato per consegnare Firenze e le altre terre di Toscana « in manus inimicorum et rebellium

[1] ASF., *Libro del Chiodo*, p. 20; sentenza del 5 maggio 1302.

[2] Ivi, citata sentenza del 31 marzo 1302.

comunis et populi Florentini et S. Romane Ecclesie, et in ipsam immictere ipsos inimicos et occidere et occidi facere priores et vexilliferum, populares et magnates guelfe partis et Ecclesie ». E non è accusa generica di altri tempi; bensì la sua connessione con la guerra che ardeva nel contado si volle, a ragione o a torto, esplicitamente asserirla, aggiungendo che « *de proxime preterito mense martii*.... tractaverunt et ordinaverunt in civitate Florentie, comitatu et districtu et alibi *cum Pisanis, Aretinis et Pistoriensibus intrinsecis et Ghibellinis Romandiole et aliis* subversionem populi et comunis civitatis Florentie » [1]. Senonchè troppo son trascorso negli esempi per mostrare quanta possibilità di sviluppo, nelle applicazioni posteriori, avessero le prime parole di allarme lanciate dai Savi nell'adunanza del 23 gennaio. Tornando a questa data, ed ai provvedimenti presi subito dopo, ci riavviciniamo anche alla condanna di Dante, la quale ormai ci si illumina in un'atmosfera di timori e di sospetti, sempre più infocata, di giorno in giorno, quanto più urgeva la minaccia dalle terre vicine.

In queste condanne, pronunziate col fine di purgare la città dagli elementi sospetti, vengon meno le citazioni dei singoli episodi della guerra che già ardeva ora in questo ora in quel castello del contado, e piuttosto c'incontriamo nella riesumazione e nel travestimento sotto forma di reato comune – la baratteria – di tutta l'attività politica degli uomini più compromessi nel campo avversario. I quali dopo l'entrata del Valois erano rimasti ancora in Firenze, testimoni passivi del trionfo dei nemici e politicamente del tutto

[1] ASF., *Libro del Chiodo*, pp. 17-18; sentenza del 3 maggio 1302.

esautorati, come potè rimanervi, e per sempre, anche dopo il rinfocolamento degli odi – forse perchè aveva saputo mantenersi in disparte – il massimo cronista di parte bianca, Dino Compagni, che pur era stato attore di prim'ordine nell'ora della catastrofe. Gli altri non furono altrettanto prudenti, vigilati com'erano dall'occhio inquisitore del giudice, o furono soltanto vittime di un sospetto? Sospetto facile, ad ogni modo, mentre tutte le circostanze inducevano i vincitori malsicuri a mettere in relazione con le simpatie politiche degli avversari le grida sediziose del contado in piena rivolta per la rinnovata offensiva di autentici Ghibellini, come i Pazzi, gli Ubertini, gli Ubaldini e gli emissari delle città nemiche. Allora soltanto, di fronte a questa nuova minaccia, con parecchi elementi infidi dentro le mura, i Neri dovettero decidersi ad allargare, con gli sbandimenti, le proporzioni della prima vittoria e a riesaminare il passato politico di chi era stato contro di loro. Ecco quindi che, ove la concordanza delle fonti sembri sufficiente a giustificare la congettura, risulterebbe provata anche l'*occasione* per cui venne sindacata – e con opposte concezioni politiche giudicata – tutta l'attività pubblica dell'Alighieri, che già altrove dimostrai aver fornito materia all'istruttoria processuale.

Ho detto concordanza di fonti la successione cronologica che, rispetto alle consulte del 23 gennaio, presentano le condanne in genere, dove sono documentate, più o meno direttamente, le violenze e le sedizioni che avevano gettato l'allarme fra i Savi; ma c'è anche un'altra corrispondenza – e concettuale oltre che cronologica – fra i pareri di quei consulenti e la condanna stessa di Dante. Infatti questa

nella prima sentenza del 27 gennaio non porta la pena capitale, ma soltanto una multa con l'aggravamento del *confino*, come appunto Rosso della Tosa aveva consigliato, per maggior tranquillità della città: « et si solverint condempnationem predictam – così la sentenza [1] – ipsi vel ipsorum aliquis, nicchilominus stare debeat *extra provinciam Tuscie, ad confines, duobus annis* » [2].

Il suo passato politico e la contemporanea offensiva dei Ghibellini ormai confondeva l'Alighieri con questi; nè poteva giovargli, anche se ebbe peso nella decisione, la consulta restrittiva di Manno Attaviani « quod nullus Guelfus debeat confinari vel gravari, set Ghibellini, magnates et populares, in magna quantitate ». E nemmeno dovevano tardar le prove, nel primo esilio, che Dante fosse, per i suoi nemici, un ghibellino autentico. Infatti poichè siamo, col *Libro del Chiodo* sotto mano, a citar le condanne, possiamo ricordare che il nome del Poeta, già firmatario del patto di San Godenzo dell'8 giugno, deve pur sottintendersi, anche se non espresso, in quella posteriore sentenza del 21 luglio 1302 [3], dove si allude ad un convegno di sbanditi « apud Santernum et *apud Sanctum Gaudentium.... per plures dies....* cum aliis confinatis et rebellibus comunis Florentie, scilicet Ubertis et Circulis et

---

[1] ASF., *Libro del Chiodo*, p. 3v.

[2] La stessa pena del *confino*, distinta dal *bando*, aveva colpito alcuni dei Cerchi bianchi, poichè nei Consigli del 7 agosto 1303, trattandosi del loro richiamo, in seguito all' intercessione del papa, è accolto il parere di un consigliere « quod secundum formam litterarum predictarum predicti de Circulis *revocentur a confinibus* et tractentur et habeantur tanquam veri G[u]elfi; et hec non prosint alicui *banito* de predictis » (pp. 112-113 della ediz. cit. dei *Consigli*).

[3] ASF., *Libro del Chiodo*, pp. 25-26. Vedi anche l'Appendice del Del Lungo nella citata edizione della *Cronica* (II, 572-574).

Pacçis de Valle Arni et Ubertinis de Gaville et aliis qui, confinati et rebelles, fecerunt invitatam equitum et peditum armatorum contra Comune Florentie ».

La purificazione della città voluta dai capiparte sotto la minaccia esterna della guerra ghibellina non aveva avuto altro risultato che alimentare di nuove forze quell'offensiva ai confini. Ormai i proscritti si erano confusi coi nemici tradizionali del Comune, i cui reggitori – in questa drammatica semplificazione della lotta che, divenuta tutta esterna, assorbiva anche le divisioni cittadine – giunsero a sanzionare la fatale defezione degli esuli assegnando i beni confiscati alle spese di guerra [1]. Ad ogni modo, alla luce dei vasti complotti che si ordivano intorno a Firenze per impedire ai Neri di consolidarsi nelle recenti conquiste, davanti alle indeprecabili conseguenze della guerra esterna, viene ad apparirci come legittima difesa dello Stato – sia pure nel concetto partigiano di allora – quella che fin qui sembrava tumultuaria proscrizione dei vinti, l'indomani della vittoria. Le due parti avverse si combattono nei limiti di una dura necessità politica: come i Bianchi – e Dante con loro – hanno ai nostri occhi il nome deterso da ogni accusa generica e scontano

---

[1] Ricordo a questo proposito le consulte dei Savi per la guerra contro gli Aretini, del 19 giugno 1303, che commentano il XXXIII cap. del libro II della *Cronica* di Dino. Queste consulte, con estesa relazione dei *pareri* – e provenienti da un frammento di quaderno che, quanto allo stato della conservazione dei verbali consiliari, mi suggerì le considerazioni esposte a p. 25 del II vol. di questi *Studi* – appartengono allo stesso tipo di quelle più antiche consulte che sono conosciute attraverso l'edizione del Gherardi. Qui è da segnalare la consulta di Rosso de la Tosa « quod cavalcata.... fiat quam citius fieri potest; item, quod omnes redditus et proventus bonorum predictorum [exbannitorum, rebellium et cessantium] dentur et sortiantur inter illos de cavallatis, pro servitiis factis in exercitu et cavalcata » (p. 103 della ediz. cit. dei *Consigli*).

soltanto l'adesione ad un programma che le circostanze esterne sempre più qualificano in disaccordo con le forze progressive del Comune; così i Neri non sembrano aver abusato della vittoria ed hanno gravato la mano sui vinti piuttosto in seguito ad una guerra di resistenza, che nell'eccesso del primo trionfo. Quella resistenza armata che era mancata, prima dell'arrivo del principe paciere, nel momento in cui meglio conveniva « arrotare i ferri » – secondo la frase di Dino Compagni [1] –, a sostegno di una preminenza pericolante, giungeva tardivamente, e complicata di invise alleanze, quando i vincitori, conchiusa ormai la lotta e invertite le sorti, erano meno disposti a perdonarla. Tanto essi si ricordarono che la guerra aperta era cominciata col nuovo anno, che promulgando, più tardi [2], severi ordinamenti contro i ribelli, « qui guerram fecerunt contra Comune Florentie », presero come punto di partenza il primo gennaio 1302.

Ancora due punti da chiarire, col sussidio di nuovi documenti, ed ho finito quest'aggiunta al primo scritto. Avevo detto, abbozzando la distribuzione delle classi sociali nelle due parti, che in questo conflitto famoso non era da vedersi il solito schieramento dei popolani contro i magnati, ma piuttosto, pur con tutte le complicazioni volute dalla strategia dei partiti, una rottura in mezzo al popolo, che si era mantenuto concorde fino alla vittoria comune riportata, con gli Ordinamenti di Giustizia, contro la classe magnatizia. Rottura, però, che non doveva essere definitiva, perchè il popolo grasso, elemento preponderante fra i Neri, voleva

---

[1] *Cronica*, ediz. cit., II, XIII.

[2] ASF., *Capitoli*, XIV, 173-173^{v}; 11 gennaio 1303. (Cfr. p. 74 della ediz. cit. dei *Consigli*).

essere moderatore della vittoria – ne sono una prova le attenuanti ora ricercate nella persecuzione dei vinti – ed accennava a ricomporre con la pace la fronte unica delle forze popolari, appena che in mezzo ai nuovi conflitti tornava a manifestarsi la tracotanza dell'elemento magnatizio. Orbene, a conferma di quella tesi, una condanna riesumata ci ha informato che la guerra esterna, nel 1302, aveva avuto una ripercussione in città fra le classi popolari: « propter que magnus tumultus fuit et est *inter populares civitatis Florentie*, et scandalum et divisio orta est inter eos et homines partis guelfe »[1]; e ciò è segno della divisione dei popolani guelfi tra le due parti, simpatizzante o avversa a quei di fuori. Ma c'è di più: con evidenza anche maggiore, nel momento della tentata pacificazione, nel 1304, ai tempi della missione del cardinal da Prato, vediamo che quella buona disposizione a far pace coi Bianchi è dimostrata dall'ammissione in Consiglio delle capitudini di *tutte* le XXI Arti – maggiori e minori –, sia che il 17 marzo si proponga la balìa a quel Legato del papa[2], sia che si tratti della spedizione degli ordinari negozi, come nei Consigli del 4 maggio[3], sia infine che si debbano approvare, il 14 maggio, gli ordinamenti sulle Compagnie dei sestieri, ripristinate dal medesimo cardinale[4]. Questo riapparire in Consiglio delle capitudini di tutte le Arti, durante la breve permanenza del cardinal paciere, era tanto fuori dalla consuetudine parlamentare, che la prima volta, il 17 marzo, il notaro esten-

[1] ASF., *Libro del Chiodo*, pp. 15-16; citata sentenza del 31 marzo 1302.
[2] Ediz. cit. dei *Consigli*, p. 138.
[3] Ivi, pp. 144-145.
[4] Ivi, p. 146.

sore dei verbali, non più abituato a quel formulario, aveva corretto XXI sopra XII e poi, nelle successive registrazioni, aveva fatto seguire erroneamente la parola « maiorum » alla frase « XXI artium » [1].

E, giacchè siamo tornati in tema di Consigli e di verbali, un'altra constatazione è da aggiungere a quanto dissi sul probabile smarrimento di una serie archivistica esclusivamente riservata a quei *Consigli dei Savi* che tanto son frequenti, accanto ai *Consigli opportuni*, nell'edizione gherardiana delle *Consulte*, e che, di regola, più non compaiono nei successivi *Libri Fabarum*, a noi pervenuti come serie omogenea di verbali, e quindi con rari sconfinamenti dalla materia propria ai soli *opportuni*. Infatti, puramente eccezionale era stata in questi *Libri Fabarum* l'inserzione delle consulte dei Savi del 23 gennaio, che han dato occasione a questa nota, nè poi v'è ricordo della preannunziata adunanza dei priori, che avrebbe dovuto subito seguire, con altri Savi, per una risoluzione definitiva quanto alla difesa del Valdarno e al confinamento dei Bianchi.

Nel silenzio delle fonti, dopo il 1298, intorno ai Consigli dei Savi, in cui si era quasi esclusivamente ridotta la discussione dei pareri, a me premeva di provare, fin dalla stesura del primo articolo, che era esistita una serie parallela ai *Libri Fabarum*, nella quale avrebbe dovuto continuarsi la registrazione dei Consigli di quel tipo, che niente autorizza a ritener caduti in disuso nelle consuetudini parlamentari della Repubblica. E ciò conveniva dimostrare per collocare al suo posto una nuova consulta dantesca,

[1] Cfr. le note 6, 7, 9 a p. 138 della ediz. cit. dei *Consigli*.

contro gli aiuti a Carlo II d'Angiò, oggi nota soltanto per la testimonianza di una postilla di cui volli difendere l'autenticità.

Or dunque, la continuazione di quelle adunanze di competenti, dove meglio che altrove risonava la voce dei discordanti oratori, non soltanto ottiene indiretta conferma dalle consulte, prima esaminate, del 23 gennaio 1302, eccezionalmente riportate nei quaderni che avevan cessato di servire alla registrazione di quella determinata materia; ma è luminosamente provata anche da una testimonianza diretta, da parte degli stessi priori del primo trecento; i quali, in un colloquio con gli ambasciatori di re Roberto d'Angiò, fecero dichiarazioni esplicite – e quasi diremmo confidenziali – sul pregio respettivo delle assemblee tradizionali, e sull'orpello democratico delle maggiori, in confronto dei Consigli dei Savi [1].

A codesti oratori, trattandosi della difesa dei Guelfi contro la nuova minaccia di Arrigo VII, i priori negarono l'accesso, che essi pretendevano, ai maggiori Consigli e vollero che in più ristretto consesso palesassero il proprio pensiero, perchè i consiglieri, in una democrazia come la fiorentina, erano uomini di tutte le condizioni « etiam vilissimi et improvidi et vulgares, qui nec recte sapiunt nec verum discernunt »; mentre non facevano difetto all'accoglienza delle ambascerie organi più competenti, come lo stesso Angioino avrebbe dovuto sapere. Di più, giustificando questa proce-

[1] Vedi altri argomenti, a sostegno di questa tesi, nella mia *Introduzione* alla citata edizione dei *Consigli*, pp. XXVI-XXX, dove, per altro, non era ancor conosciuto il documento che son per citare.

dura nella lettera a lui destinata [1], i priori si appellavano ad una « laudabilis consuetudo..., etiam roborata lege nostra municipali..., ut nobis queque in consilio dicenda sunt per quoscumque legatos sive oratores primo referantur ». Qui si dice che l'esposizione doveva aver luogo davanti al magistrato scrivente; ma l'allusione va diretta ai Consigli dei Savi, soliti ad assistere la Signoria, perchè essi sono citati esplicitamente nella preghiera con cui si conchiude la lettera e si invita il re a dar precise istruzioni ai suoi oratori « quod quecumque.... recitare debent, primo et principaliter nobis prioribus et vexillifero iustitie referant et exponant, et subsequenter in consiliis illis et ubi et quando nobis et *sapientibus Florentinis videbitur melius et utilius convenire,* ut prudenter, diligenter et caute cum *sapientioribus in agendis* providere possimus et intentionem nostram perducere ad effectum ».

Questo documento è ormai estraneo al periodo fiorentino dell'attività politica di Dante, ma serve tuttavia a dimostrare la continuità di quei Consigli dei Savi, in cui egli avrebbe parlato ancora una volta, nel marzo del 1301, per respingere le richieste di Carlo II d'Angiò. Una coincidenza di fatti ha anche voluto che il documento nuovo appartenga alla storia di quelle medesime relazioni tra gli Angioini e Firenze; sicchè vien fatto di pensare che non diversa da questa del 1308 dovesse essere, nel 1301, la procedura seguita nel ricevere, con la partecipazione di Dante, gli ambasciatori del re.

BERNARDINO BARBADORO.

---

[1] Il documento, che è una lettera del 2 febbraio 1308 (ASF., *Signori, Carteggio, Missive, I Cancelleria,* I, 7v-8), fu già usufruito dal Caggese per ciò che riguarda le relazioni tra i Fiorentini e il re di Napoli. (Cfr. *Roberto d'Angiò e i suoi tempi,* Firenze, Bemporad, 1922; vol. I, p. 47).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

VLADIMIRO ARANGIO-RUIZ, *Il problema estetico della « Commedia »*. Nella *Critica*, 20 novembre 1922, pp. 340-357.

È noto come il volume del Croce sulla *Poesia di Dante*, proponendo la distinzione fra struttura e poesia nella *Commedia* e ricercando l'unità della poesia dantesca non nello schema pratico del « romanzo teologico » – quale sarebbe secondo la definizione crociana il poema dell'Alighieri –, ma « nello spirito poetico » dell'autore quale si è venuto attuando nei successivi episodi lirici delle tre cantiche, abbia suscitato obbiezioni e proteste che involgevano non tanto il semplice problema metodologico della critica dantesca, quanto piuttosto il problema generale di ogni critica di poesia. Il corollario che si traeva, forse un po' semplicisticamente, dalle affermazioni del Croce era quello che la *Commedia* dovesse leggersi come una rapsodia di liriche, legate e inquadrate in uno schema estrinseco; anzi si giungeva a dire che il Croce non avesse fatto altro che trasferire – empiamente – l'ideale della « lirica pura », proprio di tanta letteratura frammentaria moderna, nello studio del poema sacro. In effetti, il pensiero del Croce non solo era frainteso in quelle che erano le sue osservazioni particolari sulla poesia di Dante, ma era anche interpretato astrattamente, fuori di tutte le sue più recenti meditazioni teoriche; poichè chi avesse inteso la sua teoria della poesia come « liricità », integrata da quell'altra sul « valore cosmico » o di « totalità » di ogni espressione artistica, non avrebbe esitato a trovare assurda cotesta accusa di puro estetismo o di frammentarismo estetico, che si vole-

vano vedere consapevolmente riflessi nella sua opera di critico di Dante. Ma è pure innegabile che alcune parti lacunose del libro crociano autorizzassero anche i più intelligenti e spassionati lettori a dubitare della soluzione critica da lui proposta nei riguardi della poesia dantesca. Il Croce, è vero, si affrettava a chiarire « il modo in cui bisogna trattare, o il conto in cui bisogna tenere, le parti strutturali della *Commedia* », dicendo « che non è di prenderle come schietta poesia, ma nemmeno di respingerle come poesia sbagliata, sì invece di rispettarle come necessità pratiche dello spirito di Dante, e poeticamente soffermarsi in altro » (p. 69). E prima aveva avvertito che « schema e poesia, romanzo teologico e lirica, non sono separabili nell'opera di Dante, come non sono separabili le parti nell'anima sua, di cui l'una condiziona l'altra e perciò l'una confluisce nell'altra; e, in questo senso dialettico, la *Commedia* è sicuramente un'unità ». Ma, in concreto, il Croce dava poi l'impressione, in tutto lo svolgimento delle sue osservazioni critiche, di sacrificare completamente la « struttura » e l'organismo didascalico del poema, e di impegnarsi semplicemente a chiarire gli episodi lirici delle tre cantiche; e a una prima considerazione estrinseca, bisognava pur concludere che la sua visione era astratta e frammentaria.

Come il Croce potesse rimaner vittima di cotesto involontario errore, quando egli stesso aveva proclamato l'unità dialettica tra poesia e struttura, si può forse spiegarlo riguardando a quella funzione polemico-storica che il critico presumeva dovesse rappresentare il suo libro nella storia della critica dantesca. Egli difatti partiva nelle sue indagini, per opporsi a tanta parte della critica dantesca moderna che si era indugiata con particolare compiacenza sull'architettura della *Commedia*, su tutta la costruzione dei tre regni e sulla loro topografia fisica e morale; partiva anche in opposizione di un'altra forma di critica, oratoria e generica, che guardava a Dante come a poeta, filosofo, teologo, giudice, riformatore e profeta tutto insieme. Così il nuovo critico si preoccupava di affermare che Dante è soprattutto un grande poeta e che bisogna guardare alla *Commedia* come a un *opus poëticum*, e di-

stinguere l'interpretazione estetica dall'interpretazione « allotria » come di *opus philosophicum* e di *opus practicum*; distinzioni assai giuste, se il Croce, per impulso polemico contro le aberrazioni esegetiche o il confuso unitarismo degli avversari, non avesse poi finito con l'astrarre il puro Dante poeta della *Commedia*, trascurando spesso di risolvere il problema estetico nella sua forma più concreta di travaglio vittorioso della poesia che sorge sullo schema del romanzo teologico e talvolta soccombe ad esso, o che semplicemente si diversifica nel tono, pur serbando, sotto la veste didascalica o filosofica, l'accento dell'anima dantesca. Ammettere la distinzione tra poesia e struttura non voleva dire esimersi dall'indagare questa vita dialettica dello spirito creatore di Dante, che ora trionfa nella grazia della poesia e ora si adagia in altre forme d'espressione che non sono poetiche o strettamente poetiche; nè bastava semplicemente fare un atto di riverenza formale a coteste parti non poetiche e procedere davanti ad esse col sembiante di uomo cui altra cura stringa e morda, poichè, si sa, il rispetto più reale e profondo è quello che si viene attuando nel sempre nuovo giudizio storico. Così a un Dante « criptografico », a un Dante geometrico costruttore di un saldo mondo architettonico, a un Dante, per dir così, panlogistico, il Croce veniva a sostituire un ben diverso e più grande e meno generico Dante, un Dante poeta, ma, nell'accentuazione polemica, anche il nuovo Dante riusciva troppo particolare, e spesso assoluto in tale sua particolarità, e perciò, a volte, anche poeticamente astratto.

Bisogna però riconoscere che gran parte degli oppositori del Croce non intesero affatto cotesta funzione polemico-storica del suo pensiero, e quale grande progresso il suo libro rappresentasse nella storia della critica dantesca; per tal via, molti si fecero propugnatori di un astratto e vago unitarismo, che pure era una tesi antiquata avendo avuto larghi documenti e testimonianze nella critica oratoria del passato, e altri protestarono passionalmente, senza avere in concreto un problema o un metodo storicamente chiaro e originale da contrapporre. L'articolo di Vladimiro Arangio-Ruiz sul *Problema estetico della « Commedia »*, accolto liberalmente nella

Critica dallo stesso Croce, merita di essere segnalato ai lettori di questi *Studi*, perchè è una discussione seriamente meditata del libro crociano e perchè, pur accettandovisi il problema come è stato impostato dal critico napoletano, vi si cerca di chiarirlo, di svilupparlo e di progredire su di esso. L'A.-R. si domanda: come intenderemo l'unità delle liriche che compongono la *Commedia*? L'unità di coteste liriche è analoga a quella che lega le poesie di qualunque altro poeta, sia del Petrarca sia del Leopardi, che vivono ognuna di vita propria, e di cui pure l'una illumina l'altra, esprimendo un momento determinato e particolarmente colorato dell'anima del poeta e pur riflettendo la storia tutta, il mondo tutto del poeta? Il nostro A. risponde a questo quesito, ponendo una giusta distinzione: le liriche del Petrarca e del Leopardi sorgono da tanti stati d'animo particolari e storicamente differenti, ed esse tutte insieme ci narrano la storia dell'anima del poeta, delle quali ognuna però sta e vive per sè, fissata per l'eterno, e « l'*Infinito* non trova affatto il suo compimento nel *Risorgimento*, nè il *Risorgimento* nell'*Aspasia*, nè l'*Aspasia* nei versi *A sè stesso*, perchè ognuno di questi canti non ha nulla fuori di sè, ognuno è il mondo, tutto il mondo del poeta, in un momento determinato, in ognuno l'anima del poeta essendosi senza residui riversata, appagata, ognuno essendo un processo arrivato al suo culmine, un mondo chiusosi su sè stesso » (345). Ma lo stesso si può dire delle liriche della *Divina Commedia*? No certamente, « perchè in nessun punto della *Commedia*, in nessuna delle poesie che possiamo tentare di distinguervi, in nessuna si riversa così senza residui tutta l'anima del poeta, che ogni volta sia un mondo che si chiude su se stesso, tutta un'esperienza che si conclude. No, perchè se così fosse *lo schema del racconto, del romanzo allegorico-teologico, sarebbe proprio inutilmente sovrapposto, non avrebbe nessuna necessità*.... perchè ogni interesse sarebbe stato consumato ed appagato in ogni singola poesia » (346). Da ciò dunque la necessità immanente, in ogni punto della *Commedia*, di spiegare l'unità intima fra schema e poesia, e l'A.-R., sinteticamente, afferma cotesta unità quando osserva che « la *Commedia* non è la storia di un'anima nei suoi vari momenti;

ma un momento solo di un'anima, energica quant'altra mai e vasta e multiforme, in cui interessi diversi vivono e cozzano e tendono insieme ad appagarsi; ma, comunque, *un momento solo di un'anima dilatato in un poema* » (ivi). Non più dunque rapsodia di liriche, ma tutta una vasta poesia che si dirama e investe l'architettura del poema, e nessun lettore potrà soffermarsi nei singoli episodi lirici, perchè l'adeguata espressione dell'anima dantesca è nel poema tutto intero. Nella poesia del Leopardi abbiamo una storia dell'anima sua, nel suo svolgimento, attraverso contraddizioni, lotte, secondo una linea progressiva, in modo che il poeta della prima lirica è e non è il poeta dell'ultima; all'opposto « nella *Commedia* l'anima di Dante, qual'è all'inizio, tale è in fine, è già data fin dall'inizio quale sarà sino alla fine, con la sua energia, con la sua grandezza, con le sue idee già formate, con tutti i suoi interessi. Quest'anima infatti noi non la vediamo farsi, non la vediamo svolgersi; ma reagire soltanto – già fissata e determinata – ora in un modo, ora in un altro (onde la varietà della modulazione e dell'intonazione dei singoli canti e dei singoli gruppi di canti, dell'*Inferno* rispetto al *Purgatorio*, del *Purgatorio* rispetto al *Paradiso*), secondochè lo schema preconcetto del romanzo gli presenta personaggi degni di venerazione, di pietà, di esecrazione, di amore, di devozione, o gli offre occasione a descrivere scene di orrore, di terrore, di inumano dolore, di celestiale serenità, di pacata rassegnazione » (347).

E dopo queste osservazioni, l'A.-R. trae le sue conclusioni metodologiche, assai giuste. « La *Commedia* va presa com'è, amata, ammirata com'è. Fermarsi a sceverare i frammenti, i gruppi di poesie da ciò che è arida disquisizione filosofica, che è dottrinale schema non si può, perchè questi diversi elementi non si possono separare, commisti come sono canto per canto, terzetto per terzetto, verso per verso, rintracciabili forse nel tutto come in ogni singola parte, come in ogni elemento. E la grandezza singolare della *Commedia* sta anche nella sua architettura, anche nella mole, nella vastità del disegno, in cui solo poteva appagarsi l'anima smisurata di Dante; sta anche nell'intento altamente didascalico

che egli si propose, e che solo poteva fare apparire al poeta, che scriveva secondo che dentro gli dettava un trascendente amore, cosa degna di un uomo il giuoco della poesia – perchè la poesia fosse, come dev'essere, *omnis homo* » (348).

L'A.-R. ha il merito di aver chiarito ed espresso questa che era una diffusa esigenza dei migliori lettori del libro dantesco del Croce; ma egli stesso sarà disposto a riconoscere che tale esigenza era implicita anche nella stessa critica crociana, solo che, per le ragioni sopra dette, il Croce, nella sua indagine concreta, non sempre si attenne a quello che egli aveva proposto teoricamente. Ciò che sarebbe possibile avvertire anche per questo scritto dell'A -R. che intende a chiarire soprattutto una quistione di metodo: senza dubbio, le discussioni metodologiche rappresentano un progresso cardinale negli studi di critica, ma è vero anche che un problema di metodo si risolve e si esaurisce assolutamente nella critica in atto, se si ammette, come bisogna ammettere, che metodo critico e critica siano una sola cosa.

LUIGI RUSSO.

FRANCESCO D'OVIDIO, *Il guelfismo di Dante nel secondo canto dell'Inferno e la cronologia delle tre cantiche.* Nella *Nuova Antologia* del 16 marzo 1923, pp. 97-124, ed estratto in 8° di pp. 30.

Analizzando sottilmente il richiamo che fa Dante all'andata di Enea e san Paolo ad immortale secolo, nota il D'Ovidio che l'andata di Enea appar voluta col semplice fine di preparare, attraverso l'impero romano, *lo loco santo*, la santa sede del Papato: concetto che, « se è un progresso a fronte del pregiudizio che l'Impero romano fosse mera opera di violenza, è appena un primo passo, appena un ponte, verso il definitivo pensiero di Dante, per cui Imperatore e Papa dovevano risedere entrambi in Roma, reggendo entrambi indipendentemente la sfera della propria missione divina ». E si domanda: « perchè nel secondo canto volle il poeta sostare in una teorica che era stata passeggiera nel suo spirito, in una teorica certamente per lui arretrata? perchè fece un passo indietro dopo che già nel primo canto aveva posta la predizione del

veltro, cioè, è vano ormai dubitarne, la predizione dell' avvento d' un Imperatore che lui solo è in grado di liberare il mondo dalla lupa, ossia dalla *cupidigia*, che l' invidia tra le minori podestà civili genera e alimenta...? perchè mai gli piacque di parlare da guelfo poco dopo che per bocca di Virgilio aveva fatta la profezia imperialistica? ». E poichè nessuna delle spiegazioni pensate sin qui da lui stesso e da altri, e ch' egli prende novamente in esame, riesce ad appagarlo, propone del problema questa risoluzione: « Dante era già imperialista allorchè scrisse il secondo dell' Inferno, ma egli non espresse quivi il suo pensiero attuale, bensì riferì quello che fingeva avere espresso nel *gran diserto*, a Virgilio, sull'annottare del venerdì santo del 1300. Con squisita opportunità drammatica lo scrittore attribuiva a se stesso. pellegrino quei concetti di filosofia storica che gli erano stati naturali allorchè, nato com' era di gente guelfa, pronto sempre a servire il guelfo Comune, alla vigilia di diventare uno dei Priori, lontano ancora dall' esser travolto dalla bufera cittadina che lo trasse a cambiar non solo di condizione e di compagnia ma anche di opinioni politiche, seguiva ancora su quel soggetto la dottrina guelfa ».

È questo un punto importantissimo del poema, rispetto al concetto ispiratore di esso e ai fini che Dante s' è proposti; e i lettori faranno bene a meditare le pagine di sì autorevole maestro e pesar bene gli argomenti pro e contro alle opinioni in vari tempi manifestate e da lui sottilmente discusse. Io ho ben riconsiderato tutto, e non so aderire alla nuova soluzione. Mi par grave ad ammettere, come ho già accennato in altra parte di questo volume (p. 105), che Dante, per una dottrina così importante voglia, sul principio stesso del poema, esporre una teoria che più non approva, senza neppure far capire che è erronea, e senza, anzi, correggere apertamente il suo errore. Quale necessità o psicologica o artistica doveva indurre il poeta a parlare a quel punto come pensava l'anno del viaggio se ciò poteva far sorgere dubbi e malintesi dove più a Dante premeva evitarli? E in realtà, siam noi certi che Dante nel periodo del suo cosiddetto ' guelfismo ' pensasse che l' Impero altro fine non ebbe, nei disegni della provvi-

denza, che di preparare l'avvento della Chiesa cristiana? E c'è veramente nel secondo canto dell'Inferno una schietta professione di fede guelfa? A me pare che l'interpretazione del passo in questione sgorghi naturale dal raffronto di esso coi capitoli IV e V del quarto trattato del *Convivio*. Nessun dubbio che in quest'opera ci sia l'intenzione d'affermare la legittimità dell'Impero romano e la sua origine divina; ebbene la prova più certa e più solenne è quella della necessità di esso per preparare la redenzione del genere umano, ossia la venuta di Cristo e la conseguente fondazione della sua chiesa. Nel secondo dell'*Inferno* il poeta ha bisogno di mostrare perchè Dio fu tanto cortese con Enea: non bastava dire ch'egli fu « dell'alma Roma e di suo impero nell'empireo ciel per padre eletto »; bisognava aggiungere anche quel più alto fine a cui la divina provvidenza aveva preordinato la fondazione dell'eterna città e del suo grande impero. Ma come nell'ampia trattazione del *Convivio* tale subordinazione di fini apertamente manifestata non porta l'autore ad affermare la dipendenza dell'Impero dalla Chiesa, così non è da credere che nell'*Inferno* Dante possa aver avuto altro intendimento da quello di mostrare la grande importanza della fondazione di Roma nei disegni della Provvidenza. Fisso nel pensiero di giustificare perchè Dio volesse il viaggio d'Enea all'altro mondo, si può credere non avvertisse che il suo ragionamento poteva esser tratto 'a peggior sentenza ch'e' non tenne'; ma è meno grave ammettere questa inavvertenza che supporre in lui una volontà determinata d'esprimere, qui in principio del poema e senza nessuna riserva, come sua dottrina, ciò che ormai credeva falso.

Nella fine del suo articolo il D'Ovidio torna sulla questione della cronologia delle tre cantiche, e pur essendo d'accordo col Parodi a porre la composizione delle prime due nei tempi anteriori alla morte d'Arrigo VII, giudica eccessivo il divario che il compianto dantista pone tra l'*Inferno* e il *Purgatorio*, come tra il *Convivio* e la *Monarchia*: e ciò, anche non accettando l'interpretazione del secondo canto e altre deduzioni tratte dal principio che Dante riferisca certi suoi sfoghi al 1300 come manifestazione

del suo stato d'animo in quell'anno, si può ammettere. Sostiene anche che a toglier via certe difficoltà che appaiono nella trattazione del Parodi convenga ammettere che Dante non s'astenesse da ritocchi e giunte all'opera sin che rimase nelle sue mani; e quanto alla data della *Monarchia* conferma con buone ragioni che va posta nei tempi d'Arrigo.

M. BARBI.

E. HOEPFFNER, *Dante et les Troubadours* (*A propos de quelques publications récentes*). In *Études Italiennes*, IV, 1922; pp. 193-210.

In questo articolo si combattono le conclusioni troppo negative di alcune recenti pubblicazioni sui rapporti intercorsi tra Dante e la letteratura provenzale. Il problema di carattere essenzialmente culturale non può nè deve risolversi con la ricerca di fonti trovadoriche nelle opere dantesche. Troppo grande è Dante per abbandonarsi a imitazioni servili e a sterili ricalchi. Col fondamento di una conoscenza filtrata attraverso un lungo periodo di produzione indigena, che aveva elaborato e variamente rifoggiato i modelli venuti di Provenza, Dante con amore e con studio si accostò alla lirica trovadorica, quando volle formulare e teoricamente dichiarare i principii d'arte cui la poesia volgare avrebbe dovuto informarsi. Di questo studio, che procedè oltre il formalismo stilistico e l'astrattezza del contenuto messi in rilievo nel *De vulg. eloq.*, sono indice significativo i tre grandi maestri della poesia occitanica: Bertrand de Born, Arnaldo Daniello e Folco da Marsiglia, che figurano, uno per cantica, tra i personaggi della *Divina Commedia*. La loro scelta fu determinata non tanto dalla conoscenza delle tradizionali notizie che le vecchie biografie provenzali o altro materiale leggendario ci hanno tramandato, quanto da una valutazione ragionata e relativamente esatta dell'intimo valore della loro produzione poetica. Dal silenzio di Dante su elementi storici o fantastici che intorno a quei tre importanti trovadori noi possediamo e che egli forse pensatamente ommise, sarebbe erroneo trarre conclusioni assolute circa la conoscenza ch'egli ebbe della prima poesia d'arte sbocciata in territorio romanzo. Lo Jeanroy nel

suo lucido studio apparso in *Dante: Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du VI^e Centenaire de la mort du Poète,* Paris, 1921, pp. 11-21, troppo ha voluto dedurre in senso negativo dagli scarsi contatti formali tra l'opera dantesca e la poesia trovadorica; il Santangelo nel suo volume *Dante e i Trovatori provenzali,* Catania, 1921, chiudendosi nei limiti delle antiche biografie, non sempre s'avvide che la verità perseguita da Dante, più che storica, è verità poetica. Accettare e interpretare i dati di fatto che Dante stesso ci offre è il cómpito che l'Hoepffner, limitandosi alla *Divina Commedia,* si è proposto e ch'egli assolve con acutezza. Per Bertrand de Born gli elementi leggendari, ricavati da una interpretazione romanzesca delle sue canzoni, sono sufficienti a chiarirci il motivo della sua rappresentazione poetica tra i seminatori di discordie. Ai fini artistici di Dante bastava mettere in luce ciò che aveva maggiormente colpito i contemporanei e ogni altro particolare poteva lasciarsi nell'ombra. Quale conoscenza egli avesse dell'opera letteraria di Bertrand de Born possiamo argomentare dal giudizio formulato nel *De vulg. eloq.*, II II 9; giudizio che, investendo tutta la sua produzione poetica, nulla ha oggi perduto del suo valore. L'assunzione di Folchetto da Marsiglia alla gloria del Paradiso non può giustificarsi con la sua opera di poeta, ben nota a Dante, come appare dai contatti formali su cui fermarono la loro attenzione soprattutto lo Zingarelli e lo Jeanroy. Il nome, la patria, la conversione è quanto Dante ci fa conoscere di lui; ma la sua personalità storica, attraverso le fiere invettive lanciate contro la cupidigia del Vaticano immemore dei luoghi santi lasciati in balìa degli infedeli, nettamente si delinea e si coglie. Di là dal silenzio di Dante sta l'antico trovatore divenuto vescovo di Tolosa, sostenitore ardente dei Domenicani, implacabile persecutore degli eretici albigesi. Insomma c'è una vita che Dante sente attraverso i dati biografici, ferma ed esprime nella sua pienezza rappresentativa e che costituisce la sua verità poetica e storica.

Un po' sottile sembrerà forse l'interpretazione che l'Hoepffner dà dell'esaltazione di Arnaldo Daniello contrapposto a Giraut de

Bornelh nel noto episodio del *Purg.* XXVI 115 sgg. È chiaro che gli elementi del giudizio morale intorno al trovatore collocato tra i lussuriosi non possono esser venuti che dalla conoscenza del suo canzoniere, nel quale si trovava lo scabroso serventese contro Raimondo di Durfort e Turc Malec; è chiaro ancora che l'ammirazione per Arnaldo più che sul contenuto poggia sulla forma della sua poesia, complicata e laboriosa nella versificazione, vaga di espressioni sottili e di rime rare e preziose. Ma perchè così recisa è la condanna di 'quel di Lemosí', favorevolmente giudicato nel *De vulg. eloq.*, II II 9? L'antica biografia provenzale di Giraut de Bornelh diceva ch'egli « fo meiller trobaire que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui; per que fo apellatz maestre dels trobadors, et es ancar per totz aquels que ben entendon subtilz ditz ni ben pausatz d'amor e de sen ». Tale giudizio, che verteva sulla forma, non poteva esser accetto a Dante che, per i 'subtilz ditz d'amor', preponeva Arnaldo a Giraut. Ma non qui egli ha dirittamente teso l'arco della sua violenza. La questione letteraria che occupa la mente di Dante dal primo istante che ha riconosciuto Guido Guinizelli nel girone dei lussuriosi e gli ha rivolto il suo commosso e reverente saluto, riguarda la poesia italiana. Egli sente il bisogno di esaltare il poeta bolognese e ribadire, con la stessa acrimonia che nel *De vulg. eloq.*, II VI 8, la condanna di Guittone. Tra l'uno e l'altro poeta italiano, come tra l'uno e l'altro trovatore, Dante istituisce un parallelismo severo: alla gloria meritata di Guido e di Arnaldo contrappone la fama di Guittone e di Giraut fondata sull'irragionevole acclamazione degli ignoranti. È un parallelismo determinato dall'ispirazione del momento e un po' forzato per intenti polemici: per meglio colpire l'Aretino e i suoi ciechi ammiratori, si esagera nella lode di Arnaldo e artificiosamente si deprime la fama del Limosino. L'interpretazione dell'Hoepffner, appoggiata da considerazioni di minor rilievo, sembrerà, come dicevamo, alquanto sottile; eppure elegantemente risolve la contraddizione tra questa condanna e il giudizio favorevole intorno a Giraut espresso nel trattato latino. Contraddizione di passione, più apparente che reale. MARIO CASELLA.

F. FILIPPINI, *Dante degli Abati probabile autore del « Fiore »*. Nel *Giornale dantesco,* a. XXVI, quad. I, pp. 35-43. – L. F. BENEDETTO, *Di alcuni rapporti tra il « Detto d'Amore » ed il « Fiore »*. Nel *Giornale storico d. letter. ital.,* LXXXI, p. 76-92.

Poichè ormai il *Fiore,* col suo fratello siamese, è riuscito a far parlare di sè le Riviste che s'intitolano dal nome di Dante, ragioneremo qui di questi due nuovi contributi, che vogliono chiarire problemi d'attribuzione e di testo. Veramente il Benedetto è tutt'altro che disposto a chiamarli « fratelli »; e dire che su questo punto noi credevamo che Salomone Morpurgo (col quale si schiera, senza esitare, il Parodi) avesse adunato tali prove e così belle da assicurare alla congettura quella forza persuasiva che suole trasmutarle quasi in certezza. Ripetere tutti questi argomenti è superfluo, come forse superfluo riferire tutte le obbiezioni del B. (p. 88 ss.). Basterà una. Giustamente i sostenitori della « fraternità » parlano d'identità di lingua: ora il B. osserva che « per parlare la stessa lingua basta essere contemporanei e corregionali ». Questo, che in massima è sin troppo vero, nel caso particolare si traduce in una forte prova contro la sua tesi, chè qui si tratta d'una lingua « sui generis », e tale che nessun altro testo toscano può essere accostato a questi due, per la bizzarra maniera onde sono variopinti di francesismi, spessissimo nuovi e violenti. Nella nostra poesia toscana delle origini conosciamo un solo documento colla fisonomia del *Fiore,* ed è il *Detto.* E tutti e due sono in un unico ms., ed entrambi compendiano con sicura conoscenza il *Roman de la Rose,* e versi ed espressioni ritornano dall'uno all'altro.

Se queste ragioni paiono formidabili, una se ne può opporre, suggerita dall'arte, che, secondo il B., basterebbe da sola a buttar giù l'ingegnoso edifizio. Assegnando il *Detto* a Durante, si corre il rischio d'offenderne la grandezza artistica. Perchè Durante, per chi non lo sapesse, è un gran poeta: « Durante ha una forza e una limpidezza fantastica ignota totalmente all'autore del *Detto.* Non solo conosce tutto il romanzo, ma lo *domina*; concepisce ed esegue l'ardito progetto di tagliare entro l'aggrovigliata e stermi-

nata materia un suo nitido blocco poetico; la briosa e vigorosa snellezza con cui si comporta rispetto al modello è un pregio reale che lo solleva sopra la plebe dei traduttori e ne prova la natura di poeta ». L'A. del *Detto* è un pover'uomo, che aridamente si ripete, non riesce ad infondere unità nel suo puerile soliloquio, inserisce cose strane per necessità di rima.

L'argomento, che a primo aspetto parrebbe non privo d'una certa forza, chi bene osservi non muta la nostra persuasione, sia perchè si conoscono cose mediocrissime composte da valenti artisti (e mettiamo pure, se si vuole, fra questi anche il poeta del *Fiore*, come giudicò un ottimo intenditore di poesia, il Mazzoni, benchè a taluno possa parere preferibile la temperata lode del Parodi), sia per altre consirazioni. L'A. del *Detto* ha tentato uno dei giuochi più difficili che possano irretire il pensiero, l'uso dell'equivocazione, cui la nostra lingua mal si presta, e nel quale ben pochi osarono avventurarsi e solo in brevi sonetti, chè le canzoni equivoche sono estremamente rare. Ed un uomo che per centinaia e centinaia di versi s'è imposto di esprimersi a questo modo:

Amor sì vuole e parli
ch'i' 'n ogni guisa parli
e ched i' faccia un Detto,
che sia per tutto detto
ch'i' l'aggia ben servito.
Po' ch'e' m'ebbe inservito
e ch'i' gli feci omaggio,
i' l'ho tenuto maggio
e terrò già ma' sempre;
e questo, fin assempr' è
a ciascun amoroso ....

evidentemente ha sacrificato il libero volo del suo pensiero alla vanità di superare una difficilissima prova, una prova gradita, nell'età di mezzo, ai poeti latini e volgari, mentre i trattatisti d'Italia e di Francia dedicavano a questi ghiribizzi severe rubriche. Son esercizi, se non d'ingegno, ingegnosi, se non belli d'intrinseco pregio, interessanti per la loro virtuosità, interessanti alla storia appunto perchè un tempo furono presi sul serio ed ammirati.

L'autore di questi poemi sin qui nessuno è riuscito a determinarlo: chi pensa a Dante Alighieri, ed è una tesi sostenuta da un avvocato principe, e degna, per la sua difficoltà, dell'avvocato, chi al bizzarro Rustico di Filippo [1], chi ad altri ancora. Il Filippini, dopo aver dimostrato essere « possibile » che il poeta sia da identificare con Durante degli Abati, ora torna alla carica sostenendo che questo è il nome più probabile. « Io non intendo, dunque, abbandonare ser Durante degli Abati; credo, anzi, che egli rimarrà *fermo* e *costante*, come vuole il suo nome, ad occupare il suo posto; e non mi stancherò di ribattere argomenti già triti, persuaso che qualche chicco di buon grano cadrà in fertile terreno, sì che potrà, quando che sia, germogliare e dare buon frutto ». Il F. non sa nemmen lui scompagnare il son. *Messer Brunetto, questa pulzelletta* dal *Fiore*. È già stato detto (Parodi, p. VIII-IX) e ripetuto che al poema, coi suoi 232 sonetti, s'addirebbe meglio il nome di matrona che di pulzelletta, ed è stato pur posto innanzi un sonetto, anch'esso dell'Alighieri, *Se Lippo amico se' tu che mi leggi,* che accompagna davvero una « pulzella », una piccola composizione per musica di 14 versi. E non c'è nemmeno l'altro diminutivo! Si tratta però solo, per il F., d'una difficoltà apparente: « L'esempio sarebbe calzante, ma io non posso credere che un sonetto rinterzato abbia servito come lettera di accompagnamento di una stanza di canzone di 14 versi. Forse qui è avvenuto qualche disguido; o è andato perduto il resto della canzone o, meglio, la pulzelletta che seguiva era tutt'altra cosa ». Il F. non può credere che un sonetto potesse accompagnare una poesiola. E perchè mai? – Così ad ogni modo, ci siam liberati dall'ostacolo; tuttavia, tolto questo di mezzo, ecco sorgerne uno assai più grave. Ammesso, come fa il F., che la *pulzelletta* altro non sia che il *Fiore,* come il sonetto della *pulzelletta* è attribuito dai mss. a Dante Alighieri, la questione dell'attribuzione parrebbe risolta. Ma il *Fiore* non è dell'Alighieri: « Lo stile del *Fiore* è andante fino ad essere sciatto, con versi allungati a piacere, con rime

---

[1] E. Pèrcopo, *Il « Fiore » è di Rustico di Filippo?*, in *Rass. crit. della letter. ital.,* XII, 49 ss. Cfr. Parodi, p. x n.

ad orecchio, senza nessun artificio; mai un lampo di vera poesia, una parola incisiva, mai un batter d'ala! ». Pioggia ma non tempesta! Che dirà il signor Dante degli Abati quando sappia dall'Alighieri o da Rustico, che per dimostrare che il *Fiore* è proprio suo, il suo patrocinante glielo ha spennacchiato in questa bella maniera? Comunque, poichè per il F. l'autore del poema è Dante degli Abati, converrà anzitutto togliersi d'attorno l'incomodo sonetto della « pulzelletta ». A tutto c'è rimedio: « È noto che sonetti di Dante da Maiano andarono confusi con quelli dell'Alighieri; non potrebbe la stessa confusione essere avvenuta per un sonetto di Dante degli Abati di Firenze? Se per es. il prototipo portava la rubrica data dal Bol. Univ. 1289: « M. Dante a M. Betto Brunelleschi », ognun vede come il titolo di messere convenga a messer Dante degli Abati e non all'Alighieri; le rubriche degli altri codici non sarebbero altro che amplificazioni causate facilmente dall'attrazione del gran nome di Dante, che ha eclissato gli omonimi ». Invece di arzigogolare, guardi il F. nei nostri più antichi codici di rime se per avventura riesce a trovare una poesia, una sola poesia assegnata all'Alighieri con l'espressione ch'egli va, per sostenere in qualche modo la sua congettura, postulando: « M. Dante ». Cerchi quanto vuole, e non la troverà, chè questa maniera d'attribuzione è non solo assai rara ma anche assai tarda. La rubrica del Bol. Univ. è essa stessa un derivato, un'alterazione della rubrica originaria e non si presta a fabbricarvi su nessun castello di carte. Sicchè il ripiego, che pur su questa base sarebbe di quelli cui la critica s'appiglia solo in casi disperati e senza gran fiducia, viene a dimostrarsi affatto privo di fondamento. Tuttavia il F. si potrebbe arroccare in nuove posizioni, poichè qualche valentuomo, e credo con ragione, non esita a negare qualsiasi rapporto tra il son. *Messer Brunetto* e il *Fiore*, e nei riscontri che s'osservano, o che taluno crede di ravvisare, a riconoscer solo « uno dei più graziosi tiri che la verosimiglianza abbia giocato alla verità storica » (Parodi, p. IX) [1].

[1] È sempre ancora un bell'enimma quel « messer Giano » dell'ultimo verso. Anch'esso un nome tradizionale di birbaccione come « frate Alberto »? Cito,

A Dante degli Abati si potrebbe dunque, senza tenere alcun conto del sonetto, assegnare il *Fiore*. Ma su quali prove? Sin dalla prima volta che il F. ha avanzato questo nome, abbiamo espresso più d'un dubbio (*Giorn. stor.*, LXXIX, 338) che non sarà il caso di ripetere. Ora egli va ricercando « le concordanze che si possono notare tra la vita di Dante degli Abati e le idee espresse nel *Fiore*, per dedurne che a lui quest'opera conviene perfettamente ». E infatti, se il poeta se la piglia cogli usurieri, ricordiamo, perchè è una circostanza importante, che il nostro Dante un bel giorno contrasse un prestito di 50 fior. d'oro; se il *Fiore* si scaglia contro gl'Inquisitori, tengasi ben presente che il nostro Dante, il quale studiò a Bologna legge civile per diventar giudice, di necessità « conosce la prepotenza degli inquisitori che vogliono asservire ai loro voleri i giudici laici, quando li richiedono di consigli nei processi contro i paterini ». Non mancano altri argomenti altrettanto persuasivi. Così procedendo il F. può concludere: « Si cercava un Durante, notaio, ed io ho posto innanzi un ser Durante, giudice; si cercava un rimatore, della fine del '200, *ed io attribuisco* a lui proprio il sonetto che forse servì di dedica al *Fiore* ». Ed io attribuisco.... Basta, non insistiamo, chè il F. si diverte ancora, nelle ultime parole del suo scritto, a metterci in un bell'impiccio: « In ogni modo io domando, di grazia, che si trovi un altro Durante fiorentino, della fine del '200, che abbia tanti titoli per la paternità del *Fiore* quanti ne ha messer Dante degli Abati ».

Noi rinunziamo a dar la caccia ai Duranti, sia perchè siamo tutt'altro che sicuri che Durante si chiamasse l'Autore, sia perchè da tutto il poema e dal *Detto*, per quanto si rigirino, non si riesce a cavare la materia per un profilo che abbia qualche espressione.

---

ma senza dar troppo peso al riscontro (potrebbe trattarsi di un originario *Gano*, letto *Giano*) alcuni versi del malizioso elogio che il Sermini fa del suo sparviere, dicendone fra l'altro:

E sa dell'uccellar ciò che si face
più ch'altri assai, e mai di quel di Giano
non seppe usar, ma leale e verace.

(*Novelle*, ed. Colini, I, 105-6).

Ciò che vien fuori è, per il biografo, troppo indeterminato per incoraggiare a spingere innanzi la ricerca con fortuna tra le fonti archivistiche, le quali a lor volta, in genere, non ci illuminano che sulla attività pratica. Se non si scoprono altri elementi probativi, il problema è più che da filologi, da indovini [1].

Il *Fiore* e il *Detto,* per quanto ci si siano affaccendati intorno uomini assai acuti, presentano ancora buon numero di difficoltà di carattere esegetico, colpa un po' del ms. e molto di noi, chè certamente il Poeta possedeva uno spirito assai lucido e chiaro. Per questa via si pone il Benedetto nell'opuscolo ricordato in principio, affrontando i versi più difficili del *Detto,* che tenta d'illuminare col raffronto del *Fiore* e del *Roman de la Rose.*

Detto, v. 6 ss. Si parla di Amore:

Po' ch' e' m' ebbe inservito
e ch' i' gli feci omaggio,
i' l' ho tenuto *maggio*
e terrò già ma' sempre.

Così nel v. 7 come nel seguente il ms. ha *homagio.* La correzione che gli Edd. hanno proposto del v. 8 è ovvia, e ci si giungerebbe senza sforzo quand' anche non s'avessero le parole del *Fiore* (son. III) ove il Poeta descrive l'*omaggio* da lui fatto al Dio, con giuramento d'essergli fedele e puro

e sempre lui tener a segnor *maggio.*

Il B. vorrebbe invece che si ritornasse alla lezione del ms., dacchè non è « assolutamente impensabile l'espressione *tener omaggio* »

---

[1] Sin qui non s'è scoperto nessun addentellato veramente significativo tra i nostri poemi e la poesia fiorentina del tempo. Due versi del *Detto* (87-8):

Ed a me dice: folle,
perchè così t'afolle...?

fan pensare all' artificiosissimo Monte Andrea:

. . . . . . dicendo: folle,
perchè ti pur afolle...?
(*Le antiche rime volgari* ecc., ed. D'Ancona e Comparetti, III, 291),

ma il riscontro, come ognun vede, non dice gran che.

(p. 84). Si tratta d'espressioni giuridiche e consacrate da un larghissimo uso: ciò che è semplicemente « pensabile » non può costituire qui materia d'obbiezione.

Detto, v. 81 ss. Dice il Poeta, parlando delle colpe di Ragione:

> Amor blasma e disfama,
> e dice ch'e' diffama,
> ma non *del mi'*, certano;
> per ch'i', per le', certan ho
> che ciaschedun s'abatte:
> me' ched Amor sa, batte.

Son versi irti di difficoltà, nè molto guadagnano dal *dolmi* (v. 83) che il B. propone (p. 80), non consentito dalla lingua del testo, che, in ogni caso, userebbe qui piuttosto *mi dol*. La versione dei due ultimi vv.: « ognuno in cui ella – la Ragione – s'imbatte, è da lei maltrattato quanto più è addentro ai misteri d'amore » credo che indovini il pensiero dell'Autore (v. 85 dopo *s'abatte* virgola, v. 86: me' *ch'e' d'* amor sa, batte) pur senza darci ragione del costrutto.

Detto, v. 153. Nella lunga filastrocca dove Amante ribatte le seduzioni di Ragione, fra l'altro, in difesa d'amore, si dice:

> senz'Amor si è *nuia*,
> che con cu' regna, envia
> d'andarne dritto al luogo
> là dove Envia ha *l*luogo.

Il Parodi legge *nuia* (v. Gloss.) così qui come nel corrispondente verso del *Fiore* (XXXVIII, 11):

> chè sanza amor non è altro che *nuia*

ove il Mazzoni (col quale si schiera il B. a p. 76 ss.) aveva preferito *'nvia*. Certo è che, dato il parallelismo dei due luoghi, la stessa lezione s'impone, ma a noi pare altrettanto certo che per l'appunto dal *Detto* si ricava la forma sicura. Chè, accettando *'nvia*, non vien fuori che questo bel costrutto: « Dove non è Amore regna *envia*, che conduce dritto al luogo dove *envia* impera ».

Detto, v. 271-6:

Se Gelosia ha 'n sè gina
di tormene segina,
lo dio d'amor mi mente;
chèd i' ho ben a mente
ciò ched e' m'*ebbi* (ms. *ebe*) in grado
sed i' 'l servisse a grado.

Opportunamente ritorna il B. (p. 81 ss.) alla lezione del cod., dando tuttavia a *ciò* (v. 275) un valore che credo non gli convenga. I 3 vv. significheranno semplicemente « perchè io ricordo bene questo, che egli (Amore) mi accettò (come vassallo) a condizione che io lo servissi con suo gradimento ».

Detto, v. 291 ss., *Fiore*, LXXV, 8-10. Parla Ricchezza:

per ciò il passo ti vieto;
non perchè tu sie vieto,
ma tu non m'accontasti
unque, ma·mi contasti.

sì farai gran saver, se te ne vai;
ch'unquanche non volesti mi'accontanza
nè mi pregiasti mai a la tua vita.

Interpungendo così, di necessità si consente all'interpretazione del Morpurgo e del Parodi, pei quali *contasti* vale ' contrasti '. Il B. richiamando il verso somigliantissimo del *Fiore* [1], preferisce *ma' mi contasti*, cioè « non hai mai fatto nessun conto di me » (p. 81). Accetto questa spiegazione di *contasti*, soprattutto perchè Amore non contrasta niente affatto con Ricchezza, anzi le si presenta pieno d'umiltà, tuttavia, per non spezzare insolitamente il verso, propongo:

ma tu non m'accontasti,
unquema' mi contasti.

Dubbio che *avento* nei vv. (341-2):

e danza a suon di vento,
sanz'aver mai *avento*,

che corrispondono al francese:

et quand serés pendus au vent
sans couverture et sans *auvent*,

---

[1] E giova osservare ch'esso è ricalcato sul francese:
N'onques puis riens ne me prisastes
(Ed. Langlois, v. 16259).

abbia « il suo significato consueto di *riposo* » (p. 89 n.); dubbio, sia per la corrispondenza accennata, sia perchè di *avento* per *abento*, parola frequentissima negli antichi, noi non conosciamo nessun esempio.

Secondo il B. (p. 85) il v. 400, quale si legge nel cod., non ha senso. Il soggetto è Amore:

> D'orgoglio vuol sie voto,
> ched egli ha fatto voto
> di non amarti guar dì
> se d'orgoglio *nol* guardi.

E nota: « Tra i doveri dell'amante ci sarebbe quello di preservare il dio dall'orgoglio? Ci aspetteremmo un « se d'orgoglio non *ti* guardi », un'eco più esatta del precetto francese « d'orgoil te garde » (v. 2134), poichè è l'amante, e non il dio, che deve fuggire quel vizio. L'uso, nel *Fiore*, di *guardare* per *guardarsi* (LI, 9-10: « De l'altre guardie non bisogna tanto guardar ») c'incoraggia a proporre:

> se d'orgoglio *non* guardi ».

Il richiamo al verso francese è opportuno e giustificato il sospetto che nel ms. s'abbia un errore, ma la correzione proposta ci obbliga ad ammettere la mancanza del pronome con una forma verbale che difficilmente, credo, se ne suole privare.

v. 409 ss. « L'obbligo di trovare un verso che terminasse con *diletto* lo ha portato a inserire entro la filza dei veri e propri comandamenti amorosi uno strano comando che nel *Roman* è invece un vaticinio:

> e se se' forte e visto
> a caval sie avvisto
> di punger gentemente,
> sì che la gente mente
> ti pongan per diletto.
> *Non ti truovi di letto*
> *mattino a qualche canto.*
> Se tu sai qualche canto,
> non ti pesi il cantare
> quanto pesa un cantare. » (p. 91).

Temo che l'interpunzione, non troppo felice, abbia tratto in inganno il B. (p. 91). Non si tratta di un comandamento amoroso,

almeno a nostro avviso, e non è una zeppa, nè son due versi buttati là dal poeta sballottato dal capriccio delle sue rime paradossali. Basterà leggere:

e se se' forte e visto,
a caval sie avvisto
di punger gentemente,
sì che la gente mente
ti pongan per diletto,
non ti truovi di letto
mattino a qualche canto

« sì che la gente ti guardi con piacere [e] tu non abbia a trovarti qualche mattino lungo e disteso sul canto della strada ».

v. 433 ss. Vesti belle robe,

E s'elle non di lana,
sì non ti paia *l'ana*
a devisar l' intagli,
se tu ha' chi gli 'ntagli.

Il B. (p. 86) propone:

sì non ti paia *null'ana,*

e cita, in appoggio alla « figura metrica (?) che ne risulta », alcuni versi ove troviamo *gioia* di una sillaba. I casi son però diversi, e non credo che nè l'uno nè l'altro poema giustifichino un *pai'* = ' paia '. Il Parodi proponeva dubitativamente « non ti si scorga l'ana ».

Del *Fiore,* per ciò che riguarda il testo, il B. non s'occupa che a proposito d'un'espressione, che si comprende bene ma il cui valore non par troppo chiaro. Ragione dice all'Amante, alludendo ad Amore (IX, 7-8):

I' credo che tu ha' troppo pensato
a que' che ti farà *gittar in vano,*

cioè, « darti pena inutilmente ». Ora, *gittar in vano* riceverebbe luce, secondo il B. (p. 87), dal passo analogo del *Detto* (vv. 103-5), ove Ragione dice che « mal campo ara » chi non abbandona Amore,

chè biado non vi grana,
anzi perde la grana
chiunque la vi *getta.*

I due luoghi tuttavia non hanno altro di comune che il vb. *gettare,* costruito in diverso modo, il che, a dire il vero, è troppo poco. Scarso aiuto danno i dizionari, che citan solo qualche esempio del Villani, ove *gittare* significa « trarre, o scagliar checchessia per offendere altrui », esempi rari e tutt'altro che espressivi dell'uso normale. Questo bisogna andarlo a cercare altrove, e propriamente nel linguaggio della falconeria, che adopera assai volentieri il vocabolo nel senso di « lanciare l'uccello di caccia alla preda ». Gli esempi sono numerosi, dal Sacchetti: « lo sparveratore del re, che lo aveva in mano, gittò questo sparvero a una pernice, e lo sparvero la prese. Andando più oltre, *gittò* a un'altra.... » (nov. 195) – a Lorenzo de' Medici nella *Caccia*: « Era da ogni parte uno sparviere Alto in buon luogo da poter *gittare* » (*Poesie,* v. Carducci, p. 281), « Alla brigata prima (cioè: delle starne) *avea gittato* Giovan Francesco, ed empieva le ville Di grida e di conforti al suo uccello: Ma per la fretta *gittò* col cappello » (p. 283), ecc. ecc. Trattandosi dunque d'un termine tecnico e di largo uso, riusciva immediatamente chiara l'espressione « gittare in vano », che un cacciatore moderno tradurrebbe « sparare in fallo, o a vuoto ».

SANTORRE DEBENEDETTI.

CARLO FRATI, *I codici danteschi della Biblioteca universitaria di Bologna.* Con IV Appendici e XIV Facsimili. Firenze, Leo S. Olschki, 1923; 8°, pp. VII-187 (Vol. I della *Biblioteca di Bibliografia Italiana* diretta da Carlo Frati).

Il volume è assai pregevole per ricchezza e bontà di contenuto. Pur iniziando una collezione bibliografica, non è lavoro bibliografico nel significato più rigido e, direi quasi, arido di questa parola. Indagatore dotto ed acuto di cose letterarie e storiche, il Frati alle descrizioni bibliografiche de' codici danteschi posseduti dalla Universitaria di Bologna, condotte con minuziosa cura e secondo le migliori norme metodiche, sa opportunamente intrecciare osservazioni sue ed indagini più propriamente critiche, e porge

poi, specie con le Appendici, scelto materiale che può aprire la via ad ulteriori osservazioni e ricerche.

Già la espressione ' codici danteschi ' è qui usata in un senso quanto mai largo e comprensivo. Ai quattro codici che si possono dire veramente in tutto e per tutto danteschi in quanto contengono testo e commento, interi o parziali, della *Divina Commedia*, la nuova bibliografia ne aggiunge uno, miscellaneo, che del Poema ci dà solo qualche canto, e quindi ben undici mss. nei quali sono rime di Dante, o a Dante attribuite, o rime dirette a Dante (gli undici si potrebbero, per altro, dir cinque, avendo quattro di essi costituito in altri tempi un ms. solo); e si dà conto infine anche di un altro codicetto miscellaneo che può essere detto dantesco perchè ci conserva una delle tante copie della *Vita* di Dante scritta da Leonardo Bruni.

È questa la prima volta che dei codici bolognesi della *Divina Commedia* si pubblica una descrizione ampia e precisa. Il De Batines, per colpa di particolari circostanze, non riuscì ad averne, per inserirle nella sua grande *Bibliografia dantesca*, le notizie che pur vivamente desiderava; nè per alcuni di essi codici furono appagate le legittime curiosità degli studiosi dai cenni forniti a più riprese da Luciano Scarabelli, che di due curò anche una riproduzione diplomatica; cenni per mancanza di metodo imperfettissimi, e scritti in quell'italiano stranamente artefatto con che quel valentuomo sapeva far apparire astrusi e rendere mal comprensibili anche i fatti più semplici e i concetti più ovvii.

D'altra parte i dati che ora il Frati ci offre, confermano che sicurezza ed esattezza di lettura e compiutezza di indicazioni non erano davvero i pregi caratteristici delle pubblicazioni dello Scarabelli. Opportune dunque le nuove informazioni, date con metodo ottimo e con tutta sicurezza paleografica e bibliografica. Dei tre codici poi che portano i numeri 589, 590 e 4091 e contengono la *Divina Commedia* (integralmente però solo i due primi) il Frati nell'Appendice I riproduce i circa 400 versi del canone della Società Dantesca Italiana (per mera svista egli intitola l'appendice ' Varianti ' di esso canone); contributo certo non trascurabile alla

presente e futura critica del testo del Poema. Uno sguardo però anche rapido alla lezione dei tre codici mostra che il rapporto tra questi presenta il fatto assai comune di somiglianze e dissomiglianze incostanti: se in molti dei 400 versi il 2º e il 3º de' codici accennati hanno identità di lezione, in parecchi altri luoghi la somiglianza è invece fra il 1º e il 2º, o fra il 1º e il 3º. Si ha evidentemente uno de' tanti casi di tradizioni varie intrecciatesi e mescolatesi fra loro.

Utili alla cognizione piena, da cui siamo tuttora alquanto lontani, dell'antica esegesi del Poema sono poi i saggi, compresi nella Appendice II, dei Commenti e delle Chiose contenute in essi tre codici.

Nel codice 589, secondo il Frati, si avrebbero in parte chiose dedotte, con studio di riassumere, dal commento di Iacopo della Lana, in parte tali che non concordano nè col Laneo nè con altri de' commenti noti. Ma i confronti che il critico ci offre tra le nuove chiose e il commento laneo mettono in evidenza tali e tante differenze da farci esitanti assai prima di ammettere una qualsiasi derivazione diretta delle prime dal secondo. Anche per questa relativa loro originalità, meriterebbero davvero le chiose contenute nel cod. 589 non tanto di essere pubblicate, secondo che desidererebbe il Frati, nelle loro parti più notevoli, quanto di essere studiate a fondo come altre, del pari inedite, di altri codici antichi, per stabilirne la data e il luogo d'origine, indagare la personalità di chi le compose, determinare se siano lavori individuali e privati semplicemente, o destinati anche al pubblico, e quale diffusione abbiano avuto, e se ci siano stati imprestiti anche tra questi minori commenti, e se e quale vantaggio sia derivato o possa da essi derivare all'interpretazione di Dante. Quando queste non facili e non brevi indagini saranno compiute, solo allora potremo dire di avere convenientemente integrata la conoscenza della fortuna di Dante nel secolo XIV e anche nel secolo XV.

Quanto al commento latino all'*Inferno* e al *Purgatorio*, che è dato dal codice 590 (a un antico possessore del quale ha dedicato un articolo Lodovico Frati nel *Giorn. stor. della lett. ital.*, LXXX,

pp. 304 sgg., documentando ch'egli visse e fiorì nella 2ª metà del sec. XV), i passi pubblicati nella ricordata Appendice con a fronte i luoghi corrispondenti di Benvenuto da Imola, comprovano che dobbiamo riconoscere in esso, come ben dice il Frati (p. 19), « un estratto, assai abbreviato, del commento del Rambaldi alle prime due cantiche soltanto, con alcune particolarità che in quel commento non hanno riscontro, e derivano da altre fonti ».

Anche delle chiose – scritte da più mani dei secoli XIV e XV – che si leggono nel codice frammentario 4091, troviamo alcuni saggi in fine dell'Appendice medesima; e l'influenza dell'Imolese è pur qui evidente, non però sempre, nè sempre negli stessi limiti e nella stessa forma.

Formano l'Appendice III notevoli estratti del commento di Pietro di Dante secondo il codice 1638, scritto probabilmente in Bologna non oltre il 1355, epperò di antichità ragguardevole. La lezione del testo è sufficientemente corretta; la redazione del commento è quella stessa che fu pubblicata dal Nannucci.

Inutile dire che anche i codici delle rime comunque dantesche sono descritti dal Frati con ogni maggior cura; e benchè siano tutti codici ben noti da tempo agli studiosi sia per notizie più o men ampie avutesene precedentemente, sia per particolari indagini alle quali specialmente alcuni di essi hanno dato argomento (siano ricordati per tutti gli *Studi sul Canzoniere di Dante* di Michele Barbi), torneranno pur sempre accette le particolareggiate, chiare, ordinate indicazioni che il Frati ora ci porge e che rettificano in più di un particolare quel che altri aveva scritto per disattenzione o per fretta.

La miscellanea quattrocentesca che contiene la *Vita* scritta da Leonardo Bruni non ha, per questa, altro valore se non quale una delle tante testimonianze che provano la grandissima notorietà e diffusione ch'ebbe degnamente la breve prosa volgare dell'umanista aretino.

Di una particolare appendice – la IVª e ultima – che contiene certa nota profezia di Fra Tommasuccio da Foligno, quale fu scritta da tarda mano nel codice del Commento di Pietro di Dante, non

è il caso qui di parlare, come di cosa che nulla ha di dantesco. Rileveremo piuttosto che il volume di Carlo Frati si chiude con parecchi buoni indici e ch'è arricchito da utili riproduzioni fototipiche di pagine notevoli dei codici descritti; ma tali riproduzioni non sono riuscite tutte ugualmente bene, colpa, fors'anche, della carta poco adatta per fototipie.

G. VANDELLI.

NOTIZIE

Per il testo della Divina Commedia. - A poco più di due anni di distanza dall'edizione preparata per la Società Dantesca Italiana da Giuseppe Vandelli esce, a cura di Mario Casella, editore lo Zanichelli, un nuovo testo 'in cui il tentativo di approssimazione all'originale perduto si rinnova con quel sentimento di amichevole collaborazione che lega tra loro gli studiosi miranti per diverse vie alla medesima meta'. Sono queste le parole con cui il Casella apre la sua breve e succinta prefazione dandoci conto dei risultati raggiunti nella classificazione dei manoscritti che ci conservano il Poema, e dei criteri da lui seguiti nel fermarne il testo. Quei risultati non li riesporremo noi per il fatto che il Casella in questo stesso fascicolo della nostra rivista (pp. 5-28) ce ne dà una documentazione ampia, presentando il problema del testo critico della *Divina Commedia* nella sua sostanziale concretezza e additandoci la via ch'egli crede da seguire per risolverlo il meglio possibile. Diremo solo che quei resultati, mentre rappresentano un notevole e quasi decisivo avanzamento sui tentativi parziali di classificazione compiuti dal Witte, dal Moore e da altri, ci rendono più evidente la linea genetica della tradizione manoscritta e più facile la discussione delle varianti. Non è il caso di entrare qui in particolari: il lettore, cui importi, partendo dalla classificazione dei testi proposta dal Casella e giovandosi delle tavole di varianti ch'egli offre in questo volume degli *Studi,* potrà spiegarsi la preferenza data a certe lezioni, e anche il ritorno a taluna di quelle che sono state tradizionali sino alle stampe più recenti. E neppure

scenderemo a notare le piccole modificazioni cui è stato sottoposto il testo, specialmente per la parte linguistica e per la parte metrica, avendo il Casella stesso esposto qui addietro i criteri a cui s'è ispirato, nei due studi sulla dieresi e sulla dialefe di eccezione e sullo scempiamento del dittongo in rima. Ogni edizione critica è un punto di sosta e non d'arrivo. Ora il Vandelli e il Casella, nel desiderio che si compia quanto prima e nel modo più decoroso per gli studi italiani l'edizione nazionale del poema di Dante, si sono messi d'accordo per tentare da tutte le parti e con tutti i mezzi il secolare problema, risoluti di venirne a capo. Il bisogno più urgente è, come già accennai nel quinto volume di questi *Studi* (p. 134), di eliminare dalla gran massa dei codici quelli che appaiano derivati dalle due tradizioni ormai accertate, per vedere se fra i manoscritti che rimangono – e non saranno molti – ci sia qualche altra testimonianza indipendente da α e da β, che sarebbe davvero preziosa per la ricostituzione critica del testo. Vedo con piacere che anche il Casella è del medesimo avviso, e che l'uso dei quattrocento passi da me scelti per la Società dantesca, e da lui e da altri spogliati, ha già portato a buoni resultati. Bisogna estendere lo spoglio: credo che essi serviranno a una prima e abbondantissima eliminazione, perchè furono messi insieme a questo fine dopo lunghe ricerche ed esperimenti. M. B.

I Canzonieri di Dante e di Cino. – A chi abbia come me consumato buona parte della vita per un ideale qual è quello di dare finalmente all'Italia un'edizione critica delle Rime di Dante, giudicata impresa impossibile dai più solenni critici, deve far piacere veder giovani forze mettersi per la medesima strada con quel medesimo fine o con altro intendimento simile, potendo esse facilitare l'opera mia, che è a buon punto, e se a me non sia dato compierla, subentrare nell'arduo proposito. Mi è quindi caro poter annunziare che un'edizione delle Rime di Cino per cura di Guido Zaccagnini comparirà prossimamente nella 'Biblioteca dell'Archivum Romanicum'; che Luigi Di Benedetto ha pronto da un lustro per la collezione Laterza un volume di rimatori del Dolce stil nuovo,

e intanto dà saggi dei suoi studi in riviste e in opuscoli; e che infine Ramiro Ortiz, benemerito per la diffusione del culto di Dante in Rumenia, ha pubblicato a Bucarest un suo volume di *Studi sul Canzoniere di Dante*, nel quale son presi in sottile e minuto esame le ballate *Donne io non so*, *Deh Violetta*, *Per una ghirlandetta* e la corrispondenza poetica fra Dante e Guido Cavalcanti a proposito di Lapo e monna Lagia. Spero di poter fra breve render conto di questa materia, perchè talune questioni sono importanti, e soprattutto perchè desidero che da tanta attività si riesca ad avere buoni frutti. Vorrei oggi che a uno studioso più anziano, quale ho il non desiderato privilegio di essere, fosse consentito di dare qualche consiglio sui procedimenti che veggo seguiti in queste ricerche. Una volta l'asserire francamente e l'affermare senza far riscontri era piuttosto costume dei vecchi, o per certa sicurezza contratta in tanti anni di studio o per impazienza: ora mi pare che sia passato anche nei giovani, che solevano esser più cauti e meno corrivi; ed è male. Il Di Benedetto, ad es., è di un'audacia insolita nel congetturare e nel dedurre, contro la testimonianza dei codici, di su indizi apparenti e fallaci, o comunque poco probativi. Credo ciò dipenda soprattutto dal non aver affrontato le questioni fondamentali con lo studio diretto delle fonti manoscritte nella loro formazione e nei loro rapporti, e dal non esser ancora riuscito a convincersi che è vana mostra di virtuosità, nella critica dei testi, mettersi a far ipotesi e congetture invece di sforzarsi a intendere quello che i testi ci offrono. E bisogna anche persuadersi d'una triste verità, che sia le prove esterne sia gli argomenti interni non danno spesso modo, pur troppo, di risolvere nettamente e sicuramente le questioni. Può esser facile far dello spirito contro l'eccessiva prudenza altrui; ma chi non voglia illudersi e illudere gli altri, deve contentarsi in molti casi di esporre il pro e il contro e dare soluzioni o spiegazioni più o meno probabili: il fatto stesso che due o più studiosi, ugualmente preparati e autorevoli, vedano le cose diversamente mostra da per sè che siamo in terreno molto dubbio. Il Di Benedetto pensa d'introdurre un metodo nuovo affermando: « io credo fermamente che, in questioni d'autenticità, oltre e dopo

la valutazione delle fonti manoscritte fatta con quel metodo del quale il Barbi è insuperabile maestro, si debba trar luce dal confronto di frasi, di rime, di peculiarità sintattiche, procedendo però con prudenza ed oculatezza ». Come può credere ch'io abbia trascurato un così ovvio mezzo di ricerca? Se non che la questione è tutta lì, nel procedere « con prudenza ed oculatezza »: senza questa si può arrivare a dar tutto il canzoniere di Dante a Cino, o viceversa! E io per molte conclusioni del Di Benedetto ho le mie riserve da fare. Peggio, quando si viene a una data conclusione per non avere riscontrato i dati di fatto da cui si muove. Per il sonetto *E' non è legno*, che io ho tolto a Dante e inclino ad assegnare a Cino, il Di Benedetto m'oppone che il codice Parmense 1081 lo assegna al primo dei due: « Basterebbe a rassicurarci la sola testimonianza (sfuggita agli studiosi) di quest'ultimo codice.... ». Sfuggita agli studiosi? Ma se è un manoscritto notissimo, di cui è pubblicato la tavola e dati estratti copiosi perfino nel *Giornale storico*! Piuttosto perchè, invece di fidarsi di quello che hanno detto gli altri, non s'è assicurato con gli occhi propri o non ha fatto riscontrare? Avrebbe visto o saputo che quel *Dante* vi è stato apposto da mano moderna, e che quindi originariamente il manoscritto portava il sonetto adespoto. Anche l'Ortiz pecca un po' degli stessi difetti. Invece di vedere se non sia possibile dare dell'ultima stanza di *Per una ghirlandetta* un'interpretazione diversa da quella che richiede il suo preconcetto che lì debba esserci il 'vanto trobadorico', s'attacca al partito più disperato, di considerare come autentica la lezione del Witte, supponendo che ci siano codici che la rechino, e chiudendo gli occhi davanti alle tracce evidenti della sua manipolazione per opera di chi non sapeva neppure che cosa fosse una ballata. « Il testo da noi preferito » – giunge a dire – « sarà quel che si vuole, ma quello preferito dal Barbi, *non ha senso* e inutilmente ci ostiniamo a rabberciarlo con zeppe indegne di Dante e a dare senso ad enormità che non ne hanno e non possono averne alcuno. E che quel *però* [del v. 22] sia di tale una illogicità da poter trovare il suo posto solo nel delirio di un demente, credo che nessuno che sia dotato non dico

di *logica* ma di *senso comune*, vorrà attentarsi a negare! Critica storica, sta bene; critica dei testi, sta benissimo; *lectio difficilior* sia la benvenuta; ma spingere il feticismo per tutte queste belle e ottime cose fino a chiudere gli occhi davanti a *una lezione che non ha senso*; no, no, e poi no ». Ecco: per il mio proposito, dirò per la mia ostinazione, d'arrivare là dove volevo arrivare, e dove a nessuno veramente importava ch'io arrivassi, molte cose ho perdute, e molti vantaggi; ma che abbia perduto anche il senso comune non mi pare, e aspetto migliori prove per crederlo. E so di non aver avuto mai feticismi di nessun genere, e di non ' essere stato a studio in Germania ' nè in Francia. E so anche che prima di dichiarare non genuino il testo che l'Ortiz predilige ho fatto quello che egli non s'è curato di fare, e come ho accertato che il Vaticano lat. 10273 è una falsificazione del secolo scorso, così mi sono assicurato che il codice Feroni non contiene affatto la ballata, nè nella lezione del Witte, come l'Ortiz stesso afferma, nè in qualsiasi altra lezione. A me non dispiace che si dissenta da me; ma poichè le giustificazioni del testo da me fermato per le Rime di Dante sono ancora da dare, vorrei che dove ho accennato a qualche prova, questa si esaminasse con l'attenzione che merita, e dove fin qui non ho potuto dir niente, non mi si facesse il torto di credere ch'io abbia trascurato prove contrarie alle mie conclusioni, o che non abbia fatto neppure quelle considerazioni che, anche senza speciali studi sull'argomento, sono ovvie a farsi.

M. B.

Il Fiore e il Detto d'Amore. – Di questi due testi è annunziata da qualche tempo un'edizione con introduzione e commento di Guido Mazzoni (cfr. *Studi*, III, 154). Intanto egli la fa precedere da una mirabile riproduzione fotocollografica dei due manoscritti, che un tempo formarono un unico codice, eseguita dalla rinomata Società Anonima Fratelli Alinari di Firenze. Essa porta il titolo: *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuiti a Dante Alighieri: testo del sec. XIII, con introduzione di* GUIDO MAZZONI (Firenze, Fratelli Alinari, 1923). Si può ben dire che ' non vide me'... chi vide il

vero ' manoscritto. Nell' introduzione il Mazzoni dà le necessarie indicazioni bibliografiche e riassume obiettivamente la questione dell'attribuzione dei due testi a Dante. Chi ama le cose utili e belle non può non esser grato al Mazzoni che ideò la pubblicazione e alla Società che la eseguì con tanta perfezione.

Dante e l'Arte dei medici e speziali. – Fra le pubblicazioni ispirate dal Centenario dantesco utilissima per gli studi storici e filologici riesce quella promossa dalla nostra Camera di Commercio come primo volume di ' Fonti per la storia delle corporazioni artigiane del Comune di Firenze ': *Statuti dell'Arte dei Medici e Speziali editi a spese della Camera di Commercio e Industria di Firenze per cura di* RAFFAELE CIASCA *celebrandosi il secentenario dantesco* (Firenze, Stabilimenti grafici editoriali di A. Vallecchi, 1922; 8°, pp. XXVIII, 677 ; edizione di 400 esemplari). Contiene lo Statuto dell'Arte dei medici, speziali e merciai del 1314, coi particolari statuti dei membri dei sellai (1314) e dei pittori (1315), già tutti pubblicati in forma assai imperfetta dal La Sorsa, e la redazione volgare dello statuto dell'Arte medesima del 1349. Lo statuto dei pittori, con la data non esatta del 1316, è stato pubblicato, meno correttamente, anche da Carlo Fiorilli in appendice a un suo articolo su *I dipintori a Firenze nell'Arte dei medici, speziali e merciai*, comparso nell'*Archivio storico italiano*, a. LXXVIII, vol. II, disp. 3ª del 1920, pp. 5-74. Il Ciasca nella sua prefazione non s' occupa della questione che interessa ai dantisti, cioè in quale condizione Dante s'ascrivesse all'Arte dei medici e speziali. Il Fiorilli accetta invece come più probabile l'opinione, che è anche più comune, che l'Alighieri s' iscrivesse alla sezione o membro dei pittori, per la conoscenza ch'egli dimostra (*Vita Nuova*, § XXXV) del disegno. È un'opinione che deve, io credo, essere risolutamente scartata, e godo d' esser d' accordo in questo con Arrigo Solmi, che accennò alla questione nel suo recente volume *Il pensiero politico di Dante* (Firenze, 1922). Non che, com' egli afferma (p. 230) i pittori fossero compresi nell'Arte soltanto alla fine del secolo XIV. Dallo stesso La Sorsa che egli cita (*L'arte dei medici* ecc., Molfetta, 1907) risulta

che i pittori sono ricordati nello statuto del 1349; ma c'è di meglio. Il Ciasca e il Fiorilli pubblicano, come s'è detto, uno statuto speciale dei pittori come costituenti una sezione dei Medici e Speziali, che risale al 1315, e il Fiorilli cita un atto del 25 ottobre 1295 (che è veramente, come ho verificato io stesso, nel protocollo di ser Matteo di Biliotto all'Archivio di Stato fiorentino, Notarile M 293, protoc. I, c. 82[a]) nel quale figura come testimone *Rossello Locterii rettore artis pictorum*; e poichè l'atto ricorda Lapo di Cambio pittore, posso anche aggiungere ch'egli si trova iscritto proprio nella matricola dei Medici e Speziali così del 1297 come del 1301 (ASF., Med. e Spez., Matric., VII, c. 94[b] e 95[b]). Ma comunque sia di questo particolare, non è verosimile che Dante s'iscrivesse in un'arte così umile come quella dei dipintori, che era allora considerata come semplice mestiere, mentre poteva benissimo, come cultore della filosofia, iscriversi fra i medici. Io credo che nella rubrica citata dal Solmi (La Sorsa, XXVII del libro 3°; Ciasca, LV) la parola *conventatus* si debba riferire esclusivamente a licenziati in medicina, e non anche a licenziati nelle arti liberali; ma poichè quella rubrica vale soltanto per l'esercizio effettivo dell'arte medica, e non già per una semplice iscrizione nelle matricole, come dal luglio 1295 si cominciò a fare, per la ragione politica che tutti conoscono, senza che si pensasse a esercitar veramente l'arte, così io credo che per Dante fosse titolo sufficiente all'iscrizione l'essersi egli dedicato in gioventù agli studi di grammatica e in genere alle arti liberali, e soprattutto la fama ch'egli allora godeva di studioso di filosofia, alla quale s'era dato dopo la morte di Beatrice, frequentando anche le scuole dei religiosi e le disputazioni dei filosofanti (*Conv.* II, XII, 7). Si sa bene che allora arti liberali, filosofia e medicina erano discipline strettamente congiunte, tanto da formare insieme l'università degli artisti contro quella dei giuristi, e che specialmente medicina e filosofia erano considerate quasi una medesima cosa. Titoli sufficienti invece non avrebbe avuto Dante per iscriversi all'arte dei giudici e notari, posto che gli fosse piaciuta di più la lor compagnia; del che è lecito dubitare. – E giacchè sono in materia, procurerò di toglier

via qualche altro dubbio sorto fra i dantisti circa l'iscrizione di Dante nelle matricole dei medici e speziali. Noi non abbiamo gli originali delle più antiche matricole, ma solo un estratto fatto nei primi mesi del 1447 di quelle che allora si conservavano, la più antica delle quali si riferiva agli anni 1297-1301.

In xp̄i nomine amen. Hic est liber sive nova matricula artis collegii et universitatis medicorum aromatariorum et merciariorum porte sancte marie civitatis florentie. Continens in se nomina et prenomina omnium hominum et personarum qui iuraverunt et se submiserunt dicte arti et qui reperti sunt in veteribus matriculis artis prefate pro matricula civitatis et partim comitatus ab anno dominice incarnationis millesimo ducentesimo nonagesimo septimo usque ad annum incarnationis antedicte millesimum quadringentesimum quadragesimum quartum et diem primam mensis ianuarii....

Il notaro che fu incaricato di questo lavoro non trascrisse di seguito e per ordine quello che trovava nelle singole matricole, ma riportò sotto ciascuna lettera dell'alfabeto i nomi degli iscritti che via via gli si presentavano di pagina in pagina e di matricola in matricola; indicando puntualmente e i vari registri, e perfino le pagine a cui ciascun nome figurava. Abbiamo così per la lettera *A*:

Al libro primo delle matricole di firençe segnato ·A· che comincia nell anno della incarnatione del nostro signore yhu xpo m cc° l xxxxvij.

Ser Aldobrandino medicho dossa a detto libro et carte . 1
Albertino di donato 2
M.° Amadore di ser nesto 4
. . . .

Al libro secondo delle matricole di firençe segnato ·b· che comincia nell anno della incarnatione di dio m ccc j°.

Animanacho di filippo 3
. . . .

Al libro terço delle matricole di firençe segnato ·c· che comincia nell anno della incarnatione di dio m ccc° xij.

M.° Amadore di ser nesto medicho 7
. . . .

E via di seguito. Così avviene che alla lettera *D* sotto la solita rubrica « Al libro primo delle matricole di Firençe segnato ·A· che comincia nell anno m. cc.° l xxxxvij » troviamo fra altri nomi

Dante daldighieri degli aldighieri poeta fiorentino. 15

Poichè Dante fu dei consigli del popolo sin dal novembre 1295 (cfr. *Bull. Soc. Dant.*, N. S., VI, 234), e doveva quindi già prima essere iscritto nelle Arti, il Fraticelli e altri più recenti critici hanno supposto un errore nel trascrivere la datazione della matricola A. Ma è supposizione vana, poichè siffatta rubrica è ripetuta tal quale, nella copia del 1447, per quasi tutte le lettere dell'alfabeto: è più naturale pensare che nel secolo XV fossero andate perdute le matricole anteriori all'anno 1297. Il comparire del nome di Dante nella matricola di quest'anno, non vuol dire che esso non figurasse altresì in quella anteriore, essendo uso che ogni tanto le matricole si rinnovassero (e in certe arti anche ogni anno), e che gli interessati ripetessero l'iscrizione. Anche il modo come è registrato il nome di Dante ha fatto dubitare dell'attendibilità di questa tarda copia. Ma che un notaro, il quale più che una trascrizione precisa di atti, compilava un registro alfabetico degli iscritti all'Arte, aggiungesse, in pieno Quattrocento, al nome di Dante la qualifica di 'poeta fiorentino', ad onore dell'Arte stessa e per più solenne riconoscimento, non è prova che non fosse esatto in ciò che aveva a trascrivere di sostanziale. Ad ogni modo, poichè l'Alighieri dal 1295 al 1301 fu varie volte dei consigli del popolo, non ci può esser dubbio che in quegli anni dovè essere iscritto in una delle arti; e il registro del 1447 è per lo meno sufficiente a provare che l'arte a cui s'iscrisse fu quella dei Medici e degli Speziali. Altro non occorre. M. B.

Mostra dantesca alla Laurenziana nel 1921. - Delle esposizioni dantesche fatte in occasione del Centenario demmo notizia nel vol. V di questi *Studi* (p. 165). Di quella, che fu veramente insigne, fatta nella Biblioteca Laurenziana, col concorso della Nazionale, della Riccardiana e dell'Archivio di Stato, si è ora pubblicato il Catalogo per cura di G. Biagi ed E. Rostagno in una bella edizione di soli dugento esemplari, con molte riproduzioni di manoscritti e stampe: *Catalogo della mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno MCMXXI in Firenze*, Bertieri e Vanzetti stampatori editori, Milano, [1923].

Le « cerchie eterne ». – A conferma di quanto in questi *Studi* (III, 137 e IV, 130) è stato sostenuto a proposito di *Inf.* XVIII, 72, riferiamo una nuova testimonianza di ' cerchie maggiori ' indicataci da E. Pistelli nel *Diario* del Lapini edito da G. O. Corazzini (Sansoni, 1900), a p. 322: « A' dì detto [10 nov. 1591] a ore 22 in circa, fu digradato in Santa Croce qui di Firenze prete Matteo Corti da Cortona, per mano di monsignore reverendissimo messer Francesco da Diacceto vescovo di Fiesole; il quale prete aveva fatto e dette cose spettante alla nostra santa fede e contro alla siede apostolica, le quali per vergognia non le scrivo. Andò il dì 12 detto, in martedì, il detto pretaccio in su l'asino, e fu scopato e mal governo. Fece quasi le cerche maggiori, chè andò da San Piero maggiore e da Santa Croce; e di poi fra pochi giorni fu mandato in galea perpetua, e così si disse. Dio voglia che questa sia la purgazione de' sua gran peccati ».

Recenti pubblicazioni dantesche:

Per il secentenario della morte di Dante. *Dante. Raccolta di studi a cura di* ALOJZIJ RES. Gorizia, Giov. Paternolli editore, 1921 [ma 1923], 8°, pp. x-190, con 6 illustrazioni fuori testo. L. 24.

Questa raccolta di studi, ideata e messa insieme dal prof. Res di Gorizia con la collaborazione di scrittori italiani e sloveni, ha, oltre al valore letterario, anche un valore storico e culturale come opera di riavvicinamento spirituale italo-juguslavo. La prima parte delinea la personalità artistica di Dante; la seconda tratta dell'efficacia del poeta italiano sulla cultura slava, e in particolare su quella slovena. Sei illustrazioni del pittore croato Mirko Rački (Caronte, il Conte Ugolino, Paolo e Francesca, Manfredi, I superbi, la ' candida rosa ') adornano il volume, di bella stampa. Gli scritti sono quattordici: ALOJZIJ RES, *Nel sesto centenario*; GAETANO SALVEMINI, *Dante e le lotte politiche del suo tempo*; GUIDO MAZZONI, « *Dolce stil nuovo* »; TOMMASO GALLARATI SCOTTI, *Vita Nuova*; E. G. PARODI, *La Divina Commedia poema della libertà dell' individuo e il canto XXVII del Purgatorio*; BENEDETTO CROCE, *Carattere e unità della poesia di Dante* [dal suo volume *Poesia di Dante*]; ALEŠ USENIČNIK, *Dante e la filosofia*; VITTORIO ROSSI, *Dante poeta della nazione e dell' umanità*; OTON ŽUPANČIČ, *Canto V dell' Inferno: versione*; JOSIP PUNTAR, *Dante e Prešeren* [Ampio studio sul poeta sloveno (1800-1849) in relazione col ' dolce stil nuovo ' dantesco]; VOJESLAV MOLÈ, *Dante e i romantici polacchi*; MILKO KOS, *Le tracce di Dante fra gli Jugoslavi*; JOŽE DEBEVEC, *Dante nelle traduzioni slave*; FRANCÈ STELÈ, *Mirko Rački illustratore di Dante*. – Un' edizione slovena di questa raccolta è uscita a Lubiana, 1921 (ma 1923), presso la Casa editrice Kleinmayr & Bamberg.

Accademia di Udine e Società filologica friulana. *Dante e il Friùli. 1321-1921.* Udine, tip. G. B. Doretti, 1922; 8°, pp. x-201.

Contiene: nuove illustrazioni dei codici friulani della *Divina Commedia* (con tavole zincografiche e spogli), per cura di Antonio Fiammazzo; prospetto e compendi o periodi delle conferenze tenute per il secentenario nell'Accademia di Udine; e conferenze di mons. Giuseppe Vale su codici e studiosi della *Divina Commedia* nel Friuli e sulla dimora di Dante in quella regione.

Archivio storico pratese, diretto da S. Nicastro, a. IV, fasc. I e II.

Oltre al supplemento 'Dante e Prato' di cui demmo notizia in questi *Studi,* VI, 140, l'*Archivio storico pratese* ha continuato a raccogliere nei suoi fascicoli dell'a. IV (1921), usciti in ritardo, memorie dantesche di vario genere e di varia importanza. Ricorderemo: pp. 1-9, SEB. NICASTRO, *L'avo di Dante in Prato* [Fra i testimoni a un atto del 23 dicembre 1232 compare *Bellincione Alaghieri*]; – pp. 10-13, 58-65, APOLLO LUMINI, *Dante in Val di Bisenzio* (*notula*); – p. 14, LUIGI CHIAPPELLI, *L'arte della lana in Prato ai tempi di Dante*; – pp. 15-19, QUINTO SANTOLI, *Per la storia del commercio pratese ai tempi di Dante*; – pp. 27-30, GIULIO GIANI, *Un lettore di Dante in Prato nel quattrocento* [Bartolomeo di Piero Nerucci da Sangimignano]. Vien anche riprodotta (45-48) una vecchia pagina di CESARE GUASTI, sotto il titolo *Dante nella Bibliografia pratese,* a proposito del Cardinal da Prato e del ricordo di Prato nell'*Inferno*; e S. Nicastro continua a raccoglier notizie su *Un pratese studioso di Dante,* ossia Francesco Pacchiani (31-44, 81-92).

GIOVANNI GENTILE, *Dante e Manzoni, con un saggio su Arte e religione.* Firenze, Vallecchi editore, 1923; 16°, pp. 173 (*La critica letteraria,* a cura di E. Codignola, III). L. 8.

Dei quattro scritti che contiene il volume due sono danteschi. Il primo, *La profezia di Dante,* fu già pubblicato nella *Nuova Antologia* del 1° maggio 1918 e riprodotto poi nel volume *Frammenti di estetica e di letteratura* (Lanciano, 1921); il secondo, sulla *Filosofia di Dante,* riproduce sostanzialmente una conferenza tenuta dal G. al Circolo filologico di Milano nel gennaio del 1921, e fu inserito nel volume *Dante e l'Italia* pubblicato dalla Fondazione Marco Besso in occasione del Centenario (Roma, 1921).

Dante, suoi tempi, sue dottrine

Dott. A. DEL GAUDIO, *Dantis ossa nuper revisa* (*Pridie kal. Nov. MCMXXI*). *Nota preventiva.* Nella *Riforma Medica*, a. XXXIX, Napoli 1923, n. 34; con estratto di pp. 9 in 8°.

Rende conto della recente ricognizione delle ossa di Dante (cfr. *Studi,* VII, 149), e quanto al giudizio dei professori Sergi e Frassetto sulle anomalie trovate nello scheletro del poeta, mostra di non essere interamente soddisfatto:

tali anomalie crede egli che « possano bene servire o a rappresentarci un Dante più vero e perciò alquanto dissimile nell' aspetto da quello finora conosciuto o a moltiplicare i dubbii ed accentuare i contrasti tra monumenti e documenti antichi e dati scientifici di oggi ».

UMBERTO DORINI, *Il Diritto Penale e la Delinquenza in Firenze nel sec. XIV.* Lucca, Domenico Corsi editore, [1924]; 8°, pp. (x)-274. L. 14.

Buon contributo a quella conoscenza precisa di Firenze ai tempi di Dante, che, come abbiam detto più volte (*Studi*, I 166 s., IV 140 ss.) è cosi necessaria per intendere la vita e le opere di lui.

GIOVANNI VIDARI, *Il pensiero politico di Dante.* Nella *Nuova Rivista storica,* a. VI, fasc. V; con estratto di pp. 20 in 8°.

Le questioni che per noi sono tuttora ardenti (l' unità spirituale della patria da fondarsi al di sopra dell' unità politica e geografica; l' organizzazione giuridica delle nazioni da costruirsi al di sopra dei loro dissensi; la coesistenza rispettosa del potere ecclesiastico e del politico, sotto le norme supreme della giustizia) furono da Dante previste nei loro lineamenti, e presentite nelle loro difficoltà, e predette nelle loro essenziali soluzioni; onde l' opportunità di rileggere nella sua grande anima, non con intendimenti di eruditi, ma con senso vivo di uomini vivi: ciò che s' è proposto qui il Vidari.

FRANCESCO OLGIATI, *L'anima di san Tommaso. Saggio filosofico intorno alla concezione tomista.* Milano, Società editrice « Vita e Pensiero », [1923]; 8°, pp. 149 ('Pubblicazioni della Università cattolica del Sacro Cuore; serie prima: Scienze filosofiche', vol. I, fasc. 1).

I. Il programma di S. Tommaso. – II. L' Essere nella metafisica di S. Tommaso. – III. L' Essere nella teodicea di S. Tommaso. – IV. L' Essere nelle altre parti della filosofia tomistica. – V. L' Essere e l' intellettualismo di S. Tommaso. – VI. L' Essere nella teologia di S. Tommaso.

San Tommaso d'Aquino: pubblicazione commemorativa del sesto centenario della canonizzazione, con scritti di AGOSTINO GEMELLI, AMATO MASNOVO, PAOLO ROTTA, DOMENICO LANNA, MARTINO GRABMANN, REGINALDO MARIA SCHULTES, MARIANO CORDOVANI, GIOACHINO SESTILI, ADRIANO BERNAREGGI, MARC DE MUNNYNCK, PAOLO ROSSI, EMILIO CHIOCCHETTI, GIOVANNI BUSNELLI, FRANCESCO OLGIATI, *preceduti dall'enciclica di S. S. Pio XI e pubblicati a cura della Facoltà di Filosofia dell' Università cattolica del Sacro Cuore.*

Milano, Società editrice « Vita e Pensiero », 1923; 8°, pp. 317 (' Pubblicazioni della Università cattolica del Sacro Cuore: serie prima: Scienze filosofiche ', vol. II). L. 12.

Fra i molti e pregevoli scritti, che illustrano vari aspetti della mente e della dottrina del Dottore angelico, particolarmente ci riguarda quello del P. Busnelli, *S. Tommaso e l'eclettismo di Dante* (pp. 294-301).

Divina Commedia

La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento a cura di Guido Biagi. Torino, Unione tipografico-editrice torinese, [1924]: disp. VI, pp. I-VIII e 673-816 del vol. I « Inferno ».

Con questa dispensa il primo volume (*Inferno*) dell' insigne edizione è compiuto. Cfr. per l' importanza dell' opera *Studi,* V 135 ss.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia corredata dei segni della pronunzia e di nuovi spedienti utili all'evidenza, ai raffronti, alle ricerche, alla memorazione, dal* Prof. Dr. Luigi Polacco. *Sesta edizione interamente riveduta e rinnovata nel testo da* Giuseppe Vandelli. Milano, U. Hoepli editore, 1924; 16°, pp. XXXVI-403. L. 8,50.

Con miglioramenti nel testo rispetto all' edizione della Società Dantesca, dei quali il Vandelli rende conto a pp. XI-XVII.

La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata da Francesco Torraca. Quinta edizione riveduta e corretta. Roma, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & Co., 1921; 16°, pp. XII-952. L. 18.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, con le parafrasi in prosa preposte a ciascuno dei canti, note illustrative ed appendice dei nomi storici di personaggi, fatti e cose più notevoli. A cura di* Avancino Avancini. Milano, Antonio Vallardi editore, [1922]; 16°, pp. XIX-212-47. L. 17.

Pubblicazione di carattere popolare.

GIOVANNI ANTONIO VENTURI, *Nostra maggior musa. Canti ed episodi della Divina Commedia scelti commentati e collegati con l'esposizione del resto del Poema ad uso delle scuole.* Milano, Carlo Signorelli editore, 1923; 16°, pp. 268. L. 8.

Se si ammette l'utilità di tali scelte col riassunto delle parti omesse, questa del V. è ben fatta e ben commentata. Ma noi crediamo che nelle scuole medie superiori giovi più una lettura comunque rapida delle parti meno luminose del poema data come cómpito domestico, riserbando alla scuola i canti più importanti, che non dare a conoscer Dante mediante riassunti, siano pur ben fatti. Vero è che dai recenti programmi è prescritta la lettura di episodi scelti della *Commedia* anche nelle scuole medie inferiori, ma per queste scuole si richiedono commenti assai più semplici.

DANTE ALIGHIERI, *Die Hölle mit Radierungen von* Willy Jaeckel. Berlin, Hans Heinrich Tillgner Verlag 1923; fol., pp. 98; 200 esemplari.

L'Inferno, nella versione di Karl Streckfuss, con 35 incisioni, alcune a pagina intera, altre in testa ai canti. La prima è il ritratto di Dante; le successive sono illustrazioni della cantica, di gusto molto moderno.

DANTE, *Komédiája. Második rész: A Purgatórium. Fordidotta* Babits Mihály. Budapest, Révai-kiadás, s. a.; 16°, pp. 296.

La prima parte (*A Pokol*) di questa pregevole traduzione di Michele Babits fu pubblicata nel 1913, e se ne può vedere il giudizio, molto favorevole, che ne diede P. E. Pavolini nella *Rassegna bibliografica d. lett. ital.*, a. XXI, pp. 46-49. Della seconda parte, che è stata opera di questi anni ultimi fortunosi, il Pavolini parla brevemente ne L'*Italia che scrive*, a. VI, 1923, p. 108, e vi riconosce « la stessa fedeltà, lo stesso calore, la stessa bravura nel maneggio della terzina e nel riprodurre le peculiarità dello stile dantesco ». Anche del *Purgatorio* abbiamo un'edizione di lusso come per l'*Inferno*.

CARLO STEINER, *Da Beatrice a Maria. La missione di Dante.* (*Due conferenze dantesche*). Piacenza, Società tipogr. editoriale Porta, 1923; 8°, pp. 61. L. 5.

FRANC. C. PELLEGRINI, Recensione del volume di Alfonso Bertoldi, *Nostra maggior Musa*. In *Archivum Romanicum*, vol. VII, 1923, pp. 225-231.

A proposito del v. 60 del c. III dell'*Inferno* sostiene l'allusione a Esaù.

BINDO CHIURLO, *Un canto di diavoli e di barattieri* (*Inferno*, c. XXI). Praga, Istituto di cultura italiana, 1923; 8°, pp. 22 ('Opuscoli dell'Istituto di cultura italiana di Praga', n. 2).

BALBINO GIULIANO, *L'invettiva e l'utopia dantesca*. Nella *Rivista d'Italia*, 15 settembre 1923, a. XXVI, vol. III, p. 69-80.

A proposito dell' invettiva nel canto VI del *Purgatorio*, l'a. si propone di dimostrare l' intima coerenza di essa non solo col mondo dell'Antipurgatorio, ma anche con la struttura generale del poema.

PAOLO D'ANCONA, *L'Arte di Oderisi da Gubbio*, In *Dedalo*, rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti, a. II, fasc. II, luglio 1921, pp. 89-100, con 7 illustrazioni.

Il D'A. dopo aver riassunto i documenti che si riferiscono al miniatore eugubino, e rilevato che, se poco sappiamo della sua vita, nulla assolutamente si conosce dell'arte di questo maestro, che negli ultimi tre decenni del duecento dovette godere di una fama, al dire di Dante, quasi incontrastata, esamina il carattere della miniatura bolognese nei due periodi che comprendono lo scorcio del secolo XIII e gli inizi del successivo. In questo secondo periodo essa prende quella particolare fisonomia di scuola che la caratterizza fra tutte le altre italiane; nella seconda metà del '200 vi si riscontra un ibridismo di stile, frutto di contatti di maniere diverse, non ancora fuse in uno stile speciale. Di ciò si ha conferma in documenti rimasti nei quali le influenze bizantine si fondono coi caratteri peculiari della miniatura bolognese. Ma il D'A. avverte altresì che molti dei codici chiesastici e anche giuridici di *littera bononiensis* vennero eseguiti o da miniatori francesi o da miniatori che s' ispirarono direttamente all' arte francese. Nè il fatto può sorprendere quando si pensi all'affluenza di studenti francesi nello studio di Bologna, e al fatto che Oderisi stesso appare, il 15 luglio 1269, testimone insieme con un altro miniatore, Paolo di Giacomino dell'Avvocato, a un atto col quale tre studenti francesi promettevano ad Anselmo Clarentes e a Clarentino suo figlio *trecentas libras turonensium hinc ad xx dies mensis novembris, in civitate Parisii pro precio et cambio nonigentarum xij librarum et x solidorum bononenorum. Et pignoraverunt eis unum Codicem, unum Digestum, unum Volumen, unum Inforciatum, unum Digestum novum et lecturam domini Odofredi.* E un altro documento del 1269 mostra Oderisi in relazione con uno straniero, che aveva bisogno, probabilmente per uso di scuola nello studio bolognese, di un Digesto nuovo. Dopo aver preso in esame alcuni codici studiati nelle biblioteche di Firenze dove si palesa la tecnica calligrafica francese arricchitasi talora di elementi nostrani (e cita come esempio il *Gerardo d'Anversa* della Riccardiana e un *Decretum Gratiani* della Laurenziana), l'a. così conchiude: « A me sembra che Dante in quei pochi versi abbia mirabilmente tracciata la storia della miniatura bolognese nell'oscuro periodo delle origini. Ad Oderisi, che certo fu artista di grido, si è fino a oggi faticosamente attribuito questo o quel codice, ma per lo più senza alcun serio fondamento, e senza pensare che tutta una scuola importante deve essersi impersonata in lui. Ma dove cercare le testimonianze artistiche di questa scuola? Non certo nei prodotti sporadici segnalati sino ad oggi dagli studiosi che si sono occupati dell'argomento. Perchè dunque non attribuire un valore più preciso alle parole di Dante, interpretate dai più troppo genericamente, e non porre Oderisi a capo di tutta quella importante corrente francesizzante, che nella seconda metà del secolo XIII si riscontra nel campo della miniatura fiorita a Bologna? Si tratta per ora di una ipotesi ragio-

nevole, che nuovi studi e ricerche, indirizzate per questa via, potranno render sicura ».
I. B. SUPINO.

FRANCESCO TORRACA, *La seconda soma di Stazio nei commenti antichi di Dante.* In *Solemne praeconium Januario Asprenati Galante ab amicis quinquagesimo recurrente anno ab inito eius sacerdotio tributum.* Napoli, Tip. pontificia M. D'Auria, 1921, pp. 66-75.

Lectura Dantis. Il canto XV del Paradiso letto da EUGENIO DONADONI *nella Sala di Dante in Orsanmichele.* Firenze, G. C. Sansoni, [1923]; 8°, pp. 40. L. 3.

È una delle buone letture della raccolta.

Lectura Dantis. Il canto XXIX del Paradiso letto da VITTORIO FERRARI *nella Sala di Dante in Orsanmichele.* Firenze, G. C. Sansoni, [1923]; 8°, pp. 35. L. 3.

Con questo canto la raccolta delle letture in Orsanmichele viene ad esser completa.

Fortuna di Dante

ANTONIO MEDIN, *La coltura toscana nel Veneto durante il Medio Evo. Discorso letto nell'adunanza solenne del R. Istituto veneto di scienze lettere ed arti l'8 luglio 1923.* Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, 1923; 8°, pp. 72. Estratto dagli *Atti* di quell'Istituto, t. LXXXII, parte 2ª.

Raccoglie anche le tracce del culto di Dante.

DANTE BIANCHI, *Filippo da Reggio lettore di Dante a Pavia e a Piacenza nel corso del Sec. XIV.* Nel *Bollettino della Società pavese di storia patria,* a. 1922, fasc. I e II, pp. 71-77.

Contro l'identificazione tentata dal Crocioni (cfr. in questi *Studi* V, 163) di maestro Filippo da Reggio con messer Filippo Cassoli. Si vedano in proposito anche le osservazioni di Stefano Fermi, esse pure contrarie all'identificazione, nella nota intitolata *Il lettore di Dante a Piacenza nel secolo XIV: Filippo da Reggio o Filippo Cassoli?*, pubblicata nel *Giornale dantesco*, vol. XXVI, pp. 152-154. Noi insistiamo anche sul fatto che quel lettore di Dante ha il semplice titolo di *magister*, come di fatti avevano i grammatici e in generale tutti quelli che insegnavano nelle università delle Arti (medici, filosofi, ecc.), mentre i giuristi tenevano al loro titolo di *dominus* e non volevano imbrancarsi

con gli artisti. Resta anche che messer Filippo Cassoli morì nel 1391, e maestro Filippo da Reggio appare invece lettore negli ultimi anni del secolo XIV e nei primi del secolo XV.

ALDO FRANCESCO MASSERA, *Il Vescovo Giovanni Tonsi e il suo Commento dantesco*. (Estratto da « Museum », Anno V, 1921, n. I-IV). [San Marino], Arti grafiche sammarinesi, 1923; 8°, pp. 9.

Conferma che il Tonsi fu di famiglia fanese e quasi per certo nacque a Fano, e corrobora l'ipotesi che egli circa il 1440 scrivesse in San Marino un commento latino alla *Divina Commedia*.

MAURICE MIGNON, *Les affinités intellectuelles de l'Italie et de la France*. Paris, Librairie Hachette, 1923; 8°, pp. 288. 12 fr.

Basterà ricordare dei vari articoli che compongono questo volume *L'italianisme de Marguerite de Navarre* (pp. 116-177) e *La culture dantesque en France, de Christine de Pisan à Lamennais*, che è traduzione d'una conferenza tenuta a Firenze nel 1919.

Dante e la S. Congregazione dell'Indice. Nella *Civiltà Cattolica*, a. 74°, 1923, vol. III, pp. 345-351 (quad. 1756, 18 agosto 1923).

La *Monarchia* fu messa tra i libri proibiti dall'Inquisitore ancora manoscritta, nel 1554. La *Commedia* non fu mai proibita in Roma, bensì furono condannati certi studi fattivi intorno con principii e criteri anticattolici o irreligiosi: non ha fondamento di verità che il poema abbia corso pericolo d'esser messo all'Indice circa il 1860 su proposta di mons. Tizzani.

ANTONIO BELLONI, *Un professore anticruscante all' università di Padova*. Nell'*Archivio veneto-tridentino*, vol. I, pp. 245-269; e in estratto, Venezia, a spese della R. Deputazione, 1922; 8°, pp. 27.

Si tratta di Paolo Beni, e si discorre pure del suo antidantismo.

EMILIO GOGGIO, dell'Università di Toronto, *Dante interests in nineteenth century*. In *Philological Quarterly*, vol. I, n° 3, July 1922, pp. 192-199.

ANGELO BRUSCHI, *Il primo progetto per un monumento a Dante in Santa Croce*. Estr. da *Dedalo*, rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti, a. II, fasc. III, pp. 214-215. Milano-Roma, Casa ed. d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1921; 4°, pp. 3.

Pubblica il disegno preparato dall'architetto Luigi de Cambray Digny per commissione avuta nel 1802 dalla Società degli Amatori di storia patria.

FELICE MOMIGLIANO, *Dante nella mente di Mazzini*. Nella *Rivista d'Italia* del 15 settembre 1921, a. XXIV, vol. 3°, pp. 24-42.

H. BURIOT-DARSILES, *Dante et la censure russe*. Nella *Revue de littérature comparée*, Parigi 1924, a. IV, pp. 109-111.

Nota le soppressioni volute dalla censura nella traduzione dell'*Inferno* pubblicata a Mosca nel 1855 da Dmitri Min.

L. SIGHINOLFI, *Le cattedre dantesche nell'Emilia e la prima edizione nazionale della Divina Commedia*. Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1923; 8°, pp. 24. Estratto dagli *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le Romagne*, quarta serie, vol. XIII, fasc. IV-VI.

Il Governo dell'Emilia, per ispirazione di Francesco Selmi, pensò nel 1860 a istituire nelle università di Bologna, Modena e Parma una cattedra per il commento di Dante, e a promuovere un'edizione nazionale della *Divina Commedia* da pubblicarsi in occasione del sesto centenario della nascita di Dante. I due disegni non furono attuati, quantunque avvenuta l'annessione dell'Emilia, il governo di Torino non abbandonasse il proposito dell'edizione, e anche da Firenze partisse l'iniziativa per un simile lavoro. La storia di questi disegni è ricostruita dal Sighinolfi col sussidio di nuovi documenti. Era da tener conto anche dell'articolo di F. Selmi *Di una edizione della Commedia da pubblicarsi nel sesto Centenario della nascita di Dante*, comparso nella *Rassegna contemporanea* dell'aprile 1861. Cfr. pure RAJNA, *I centenarii danteschi passati e il centenario presente*, nella *Nuova Antologia* del 1° maggio 1921, p. 21 sg.

GIUSEPPE GABRIELI, *Frammenti Danteschi in dialetto greco-salentino*. Nei *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, Berlin-Wilmersdorf, 1922, vol. III, pp. 121-129.

Ristampa due saggi di traduzioni dantesche (il son. *Tanto gentile* e l'episodio di Francesca) pubblicate nel 1885 dal prof. Vito Domenico Palumbo, ultimo rappresentante della cultura greco-salentina, morto il 2 marzo 1918 (cfr. *Roma e l'Oriente*, fasc. 87-90, pp. 156-170).

Catalogo dei manoscritti di Giosuè Carducci a cura di ALBANO SORBELLI. Bologna, a spese del Comune, 1921-23, 2 volumi in fol., di pp. LXXX-183, 415. L. 80.

Preziosa questa amorosa e accuratissima opera del S. anche per conoscere quali cure dette il Carducci allo studio di Dante.

INDICE

Studi sul testo della « Divina Commedia » (MARIO CASELLA). Pag. 5

Il canto di Farinata (MICHELE BARBI) 87

La condanna di Dante e la difesa di Firenze guelfa (BERNARDINO BARBADORO) 111

Rassegna bibliografica:

V. Arangio-Ruiz, *Il problema estetico della « Commedia »* (LUIGI RUSSO) 129

F. d'Ovidio, *Il guelfismo di Dante nel secondo canto dell' Inferno e la cronologia delle tre cantiche* (M. BARBI) 134

E. Hoepffner, *Dante et les Troubadours* (MARIO CASELLA) . 137

F. Filippini, *Dante degli Abati probabile autore del « Fiore »*; L. F. Benedetto, *Di alcuni rapporti tra il « Detto d'Amore » ed il « Fiore »* (SANTORRE DEBENEDETTI) 140

C. Frati, *I codici danteschi della Biblioteca universitaria di Bologna* (G. VANDELLI) 150

Notizie: Per il testo della Divina Commedia – I Canzonieri di Dante e di Cino – Il Fiore e il Detto d'Amore – Dante e l'Arte dei medici e speziali – Mostra dantesca alla Laurenziana nel 1921 – Le « cerchie eterne » – Recenti pubblicazioni dantesche 155